



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Metrica e stile delle Rime di Vittoria Colonna

Relatore
Prof. Sergio Bozzola

Laureanda
Sara Brigo
n° matr.1122557 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

Indice

Introduzione.....	7
1. Le tipologie ritmiche dell'endecasillabo.....	13
1.1 Premessa.....	13
1.2 L'endecasillabo: un'analisi generale.....	16
1.3 Schemi giambici: $2^a 4^a 6^a 8^a 10^a$ - $1^a 4^a 6^a 8^a 10^a$ - $4^a 6^a 8^a 10^a$	17
1.4 Schemi di $2^a 4^a 8^a 10^a$ - $1^a 4^a 8^a 10^a$ - $4^a 8^a 10^a$	20
1.5 Schemi di $2^a 4^a 6^a 10^a$ - $1^a 4^a 6^a 10^a$ - $4^a 6^a 10^a$	23
1.6 Schema dattilico $2^a 4^a 7^a 10^a$ - $1^a 4^a 7^a 10^a$ - $4^a 7^a 10^a$	26
1.7 Schemi di $2^a 6^a 10^a$ - $2^a 6^a 8^a 10^a$	27
1.8 Schemi di $3^a 6^a 10^a$ - $3^a 6^a 8^a 10^a$ - $1^a 3^a 6^a 10^a$ - $1^a 3^a 6^a 8^a 10^a$	29
1.9 Schemi di $1^a 6^a 8^a 10^a$ - $1^a 6^a 10^a$	31
1.10 Le contiguità.....	33
1.10.1 Contiguità di sesta e settima.....	33
1.10.2 Contiguità di prima e seconda.....	37
1.10.3 Contiguità di seconda e terza.....	38
1.10.4 Contiguità di terza e quarta.....	39
1.10.5 Contiguità di quarta e quinta.....	40
1.10.6 Contiguità di quinta e sesta.....	41
1.10.7 Contiguità di settima e ottava.....	42
1.10.8 Contiguità di nona e decima.....	42
2. Oltre l'endecasillabo: qualche considerazione sul settenario.....	45
3. Le rime in Vittoria Colonna: premessa.....	51
3.1. Gli schemi metrici.....	52
3.1.1 Un caso unico: le rime irrelate.....	56
3.2 Le classi rimiche: conteggi e considerazioni.....	63

3.2.1 Le classi vocaliche.....	65
3.2.2 Le classi consonantiche.....	69
3.2.3 Rime e rimanti in iato.....	70
3.3 Il volume dei rimanti.....	73
3.4 L'uso delle rime tecniche.....	75
3.5 Echi petrarcheschi nelle <i>Rime</i> di Vittoria Colonna.....	86
3.5.1 Le sequenze di rime.....	91
3.5.2 Un caso particolare: Laura o Beatrice?.....	99
4. Uno snodo problematico: tra <i>Rime amorose</i> e <i>Rime spirituali</i>	103
4.1 L'endecasillabo tra le due parti del canzoniere.....	104
4.2 Le rime tra le due parti del canzoniere.....	108
4.3 Conclusione.....	114
Conclusioni.....	117
Appendici.....	121
Bibliografia.....	129

Introduzione

Prima di analizzare nel dettaglio le intenzioni del lavoro qui effettuato, e lo stile delle *Rime* di Vittoria Colonna, ritengo utile fornire qualche informazione sulla vicenda editoriale dell'opera, molto complessa e ancora oggi non del tutto chiara.

Innanzitutto, è fondamentale ricordare come la Colonna fu la prima donna italiana a «veder stampato il proprio nome sul frontespizio di un libro d'autore»¹: in vita conobbe almeno tredici stampe autonome dei suoi componimenti e persino due edizioni commentate. Inoltre, ebbe la fortuna di veder pubblicata la *princeps* (cosa che, ad esempio, non avvenne per Michelangelo), che esce pochi anni prima della sua morte, nel 1538 (la poetessa nasce nell'aprile del 1490 e muore nel febbraio 1547).

L'edizione critica più recente e più completa ad oggi presente è quella curata nel 1982 da Alan Bullock, che utilizzeremo come modello di riferimento nella nostra analisi, e che è frutto di un complesso lavoro su tutti i testimoni disponibili all'epoca (11 raccolte manoscritte, 25 testimonianze manoscritte parziali, 36 raccolte a stampa, 34 testimonianze parziali a stampa e 209 «elementi moderni»²). Tuttavia, non è certamente un'edizione che può dirsi perfetta o definitiva, anche a causa dell'assenza di *autografi* su cui poter basare la propria analisi. Come fa inoltre notare Crivelli 2013, «la precarietà della situazione editoriale in cui versa attualmente la produzione artistica della maggior poetessa del Rinascimento italiano è a dir poco sconcertante»³: delle *Rime* di Vittoria Colonna non esiste un'edizione commentata e, addirittura, non esiste più in commercio alcuna edizione, nemmeno ristampe dell'edizione Bullock. L'unico modo di procurarsi il canzoniere della poetessa, dunque, è tramite forniti archivi bibliotecari o risorse on-line, prive però della nota al testo.

¹ Crivelli 2013, p. 117.

² Id.

³ Crivelli 2013, p. 118

Per quanto riguarda le fonti certe dell'opera, quindi, l'unica fonte certa per noi risulta essere un manoscritto donato dalla poetessa all'amico Michelangelo, in cui sarebbero però comprese solo le *Rime spirituali*. Ci informa Maria Serena Sapegno:

È la prima donna ad avere in stampa un volume interamente dedicato alla sua poesia; è la prima tra uomini e donne ad avere, mentre è ancora in vita, un commento alla propria opera; infine prima, ancora tra uomini e donne, ad aver stampato un volume di poesia interamente "spirituale". Paradossalmente però tale primato poggia per noi su basi molto incerte: non siamo in grado di indicare con certezza quale sia il testo o l'insieme di testi che la poetessa ha voluto licenziare come propri e compiuti [...]. Ormai la critica è concorde nell'individuare nel Vat. Lat. 11539 (per Michelangelo) l'unico dato certo, l'unico testo licenziato con certezza dalla poetessa.⁴

Questo manoscritto, dunque, sembrerebbe databile al 1540, e contiene ben 86 sonetti di carattere spirituale non andati però alle stampe: il contenuto del manoscritto differisce notevolmente dalla scelta dei sonetti della Colonna accessibili al vasto pubblico tramite edizione a stampa. In particolare, è la studiosa inglese Abigail Brudin a darci informazioni precise sulla differenza dei componimenti presenti nel manoscritto michelangioliiano, e quelli dati alle stampe:

A letter addressed by Michelangelo to Colonna which bears no date, but is thought to have been written around 1540, thanks her in humble and awed tone for a gift which she has bestowed upon him and which feels unworthy to receive [...]. We don't know what was in the extra section sent to Michelangelo from Viterbo and now lost. [...] All of the sonnets in the manuscript are *rime spirituali* from Colonna's later period of production, and only seventeen out of the total 103 has already been published in printed edition by 1540, when the gift was probably prepared.⁵

Solo diciassette componimenti, su centotré di cui è composto il Vat. Lat. 11539, saranno dati alle stampe. È chiaro, dunque, come il rapporto tra le *Rime*

⁴ Sapegno 2016, pp. 119-120.

⁵ Brudin 2008, pp. 79-82.

amoroze e le *Rime spirituali* sia controverso, e rilevante, tanto che Bullock stesso percepisce lo snodo tra le due parti come un punto particolare del canzoniere, anche perché legato alla vicenda autobiografica della poetessa: la morte del marito, avvenuta nel 1525, quando la poetessa aveva solo trentacinque anni. Di conseguenza, alla controversa vicenda editoriale delle *Rime* si aggiunge anche la rottura ‘tematica’ tra la prima e la seconda parte che sarebbe da legarsi, in virtù del trauma personale, ad un cambiamento ideologico su modello petrarchesco: ciò avrebbe dirottato la Colonna, portandola a non scrivere più, appunto, sonetti di tipo ‘amoroso’, bensì sonetti ‘spirituali’. Scrive infatti Bullock:

Le rime in morte di Ferrante, delle quali come abbiamo detto si compone la parte più cospicua di questo gruppo [le *Amoroze*], si aprono con la nota dichiarazione in cui l'autrice puntualizza il valore terapeutico della composizione poetica, e si susseguono con un tono assai perentorio in cui predomina il grave dolore prodotto dalla scomparsa dell'amato; col passar del tempo questo dolore pur mantenendosi vivo e costante si placa gradualmente nelle sue manifestazioni più appariscenti, le quali vengono man mano sostituite da poesie in cui il tema di fondo è la lode del defunto marito e delle sue virtù. Si passa quindi ad un terzo stadio in cui acquista maggior rilievo ciò che sarà la materia principale della maturità poetica della Colonna, cioè l'elemento religioso. Inizialmente legato al tema primitivo di Ferrante, il quale viene rappresentato in maniera alquanto utopistica quale fulgente esempio di cristianità militante, questo sentimento si raffina fino al punto in cui, come già nel caso del Petrarca, non si parla più di un amore santificato dal volere divino e conforme alle leggi celesti, ma di un sentimento imperfetto in quanto umano e addirittura ostacolo a quella unione ideale con Cristo che è il dovere di ogni buon Cristiano.⁶

Il canzoniere della Colonna, dunque, sembrerebbe di ispirazione petrarchista anche nella struttura e nelle intenzioni formali, con una divisione simbolica delle *Rime* tra componimenti che trattano l'amore terreno per Ferrante, e danno l'impressione di essere stati scritti ‘in vita’, contrapposti ai quelli scritti ‘in morte’, così come avveniva in Petrarca nei confronti di Laura.

⁶ Colonna 1982, p. 223.

Non per niente, come afferma Bullock, le *Rime* nascono come esigenza privata, seppur colta, allo scopo di circolare entro una ristretta cerchia di amici e familiari, ponendosi anche con una sorta di «autocensura di lutto rituale, per quanto riguarda le *Rime* amorose»⁷: la pubblicazione non dovrà avvenire prima dei dieci anni dalla scomparsa di Ferrante, e addirittura, la maggioranza dei componimenti scritti in vita, anziché in morte dello sposo, sono definitivamente scomparsi. Tutto questo ci viene confermato anche da Baldissone 2008, che spiega come nelle intenzioni originali della Colonna vi fosse la realizzazione di un canzoniere petrarchesco (e dantesco), di cui però non rimane quasi nulla, poiché molti componimenti scritti in vita di Ferrante vennero eliminati dalla stessa poetessa: atteggiamento questo che sarebbe probabilmente da legarsi proprio a ciò che Petrarca esprime e scrive nella seconda parte dei *Fragmenta*. La Colonna, sulla scia del pentimento amoroso petrarchesco, avrebbe quindi deciso di distruggere «quei componimenti che risentono maggiormente della passione amorosa della giovinezza, che non potrebbero circolare neppure fra gli intimi, senza che la scrittrice ne provi pudore e dolore in egual misura».⁸

Tuttavia, secondo Crivelli 2013, una distinzione formale voluta dalla stessa autrice non sarebbe possibile: non solo perché la Colonna scrive la maggior parte dei sonetti amorosi quando Ferrante è già morto, ma anche perché nelle *Rime spirituali* in realtà l'elemento amoroso non viene mai meno: sarebbe quindi necessario considerare il canzoniere come un *unicum* unitario, costellato in vario modo, sia dal tema spirituale, che da quello amoroso⁹:

Pertanto, sembrerebbero esistere precisi segnali che indicano come al canzoniere di Vittoria Colonna, così come era familiare al pubblico rinascimentale dei lettori e delle lettrici delle edizioni a stampa almeno fino al 1558, non possa dirsi estranea la definizione di raccolta strutturata secondo un originario piano dell'autore. Resta tuttavia da valutare in che misura tale strutturazione possa dirsi rilevante ai fini della comprensione del testo. La lettura delle stampe cinquecentesche pervenuteci [...] Sembra infatti risultare, nel suo insieme, piuttosto refrattaria a costruire la storia lineare, che si vorrebbe di matrice autobiografica, di un io teso verso una

⁷ Id.

⁸ Cfr. Baldissone 2008, pp. 117-118.

⁹ Crivelli 2013, pp. 132-133.

progressiva redenzione: del modello dei *Rerum vulgarium fragmenta* la vicenda dell'amore vedovile di Vittoria Colonna pare cogliere, semmai, l'altalenante e continuo ondeggiare del sentimento dell'amante, arricchendolo di una dimensione spirituale che non è affatto separabile da quella amorosa. [...] Il viaggio esistenziale dell'autrice, che in gioventù pareva sorretto da promesse di gioia, si è presto rivelato uno spaventoso incubo [...] così che a dettare il ritmo della narrazione è piuttosto una convivenza di esperienze disparate [...] in cui il sole di Ferrante si confonde con il Sole divino e, anzi, il capitano d'armi può essere trasfigurato in capitano di fede.¹⁰

In conclusione, nonostante la complicata vicenda editoriale, la composizione di questo canzoniere risulta comunque densa di elementi notevoli: i testi sono 390, di cui 383 sonetti (98,20%), tre madrigali, una canzone, un'epistola, un'ottava, e un componimento di 145 versi in terzine dantesche. Percentuali quindi, che non solo rispecchiano la normale struttura dei canzonieri, che vedono prevalere il sonetto, ma addirittura l'assolutizzano: anche nelle *Rime* del Bembo (che Vittoria Colonna conobbe personalmente e con cui avrà una solida amicizia che l'accompagnerà fino alla morte)¹¹, infatti, i sonetti arrivano 'solo' all'88%.

Andando ad approfondire la struttura di questo lavoro, esso si configura come un primo saggio di analisi metrico-stilistica dell'opera poetica di Vittoria Colonna, con un occhio di riguardo alla forma metrica del sonetto, che come abbiamo visto è preponderante nell'opera. Nell'edizione delle *Rime* curata di Bullock, dunque, vediamo la divisione dei componimenti in cinque sezioni: *Rime amorose*, *Rime amorose disperse*, *Rime spirituali*, *Rime spirituali disperse* e *Rime spirituali* che lungo il corso del lavoro abbrevierò rispettivamente come: A1; A2; S1; S2; E1.

Entrando nel pieno dell'organizzazione dell'analisi, il primo capitolo vuole proporsi come un quadro generale del ritmo dell'endecasillabo della Colonna e pertanto includerà un campione in cui vengono analizzati gli endecasillabi dei primi venti sonetti di ogni sezione delle *Rime*. Questo spoglio avrà come modello Praloran 2003, e verranno dunque analizzate le varie tipologie di endecasillabo anche in

¹⁰ Crivelli 2013, pp. 132-133.

¹¹ Baldissoni 2008, pp. 117

relazione al maestro Petrarca e ai petrarchisti del Cinquecento: naturalmente non si tratterà solo di catalogare in maniera passiva la rilevanza dei singoli rimemi, ma di integrare ed ampliare quest'ultima con considerazioni sugli aspetti sintattici e stilistico-retorici riguardanti ritmo del verso.

Il secondo capitolo si concentra invece sull'uso del settenario, presente in maniera molto esigua nelle *Rime*, ma comunque importante per la sua tradizione e per l'utilizzo assolutamente non sporadico che se ne fa nel Cinquecento.

Nella terza parte, invece, sposteremo l'analisi delle *Rime* di Vittoria Colonna verso i rimanti: stavolta analizzeremo la totalità dei sonetti del canzoniere, non dei campioni di componimenti come fatto per l'endecasillabo. Suddivideremo dunque le nostre considerazioni tra approfondimenti sugli schemi metrici, le rime irrelate, le varie classi rimiche, il volume dei rimanti e l'uso delle rime tecniche. Questa analisi viene effettuata sempre in relazione a Petrarca e al panorama cinquecentesco contemporaneo all'autrice, e sarà accompagnata da brevi considerazioni su precisi echi petrarcheschi in punta di verso o tra i rimemi.

Infine, l'ultimo capitolo va ad analizzare lo snodo tra *Rime Amoroze* e *Rime Spirituali*, e le eventuali differenze tra i due luoghi dell'opera, sia in virtù di un'analisi del metro, sia dei rimanti, cercando di dare non solo un'indicazione numerica della tendenza al cambiamento (o alla staticità) della Colonna, ma anche una riflessione qualitativa sulla sua opera, che comunque verrà effettuata anche lungo tutto il corso del nostro lavoro.

1. Le tipologie ritmiche dell'endecasillabo

1.1 Premessa

Nell'analizzare la metrica degli endecasillabi presenti nelle *Rime*, ho effettuato le mie ricerche prendendo in considerazione, come campione, i primi venti sonetti di ogni sezione dell'opera: *Rime amorose*, *Rime amorose disperse*, *Rime spirituali*, *Rime spirituali disperse* e *Rime epistolari*. I dati, quindi, saranno riferiti su un totale di 1400 versi, e non sulla totalità dei versi dei componimenti presenti nell'opera dell'autrice. Questa scelta è stata fatta in luce dei risultati già pienamente esaustivi ed esaurienti del campione preso in analisi. Allego quindi di seguito una Tabella contenente tutti gli ictus presenti in questo campione di 1400 versi, corredata di relative percentuali, che serviranno per procedere nell'analisi metrica dell'opera (*Tabella 1.1.1*).¹²

Inoltre, a seguire, per una maggiore completezza e fluidità delle informazioni e della comprensione di questo capitolo, ho ritenuto utile inserire una tabella di raffronto tra le occorrenze e le percentuali presenti nel campione delle *Rime* di Vittoria Colonna e quelle di altri influenti poeti del Due-Trecento e del petrarchismo. In particolare, i dati relativi a Cino da Pistoia e Petrarca sono tratti da Praloran 2003, quelli su Pietro Bembo da Praloran 2001, quelli su Giovanni Della Casa da Grosser 2016, mentre i dati relativi a Jacopo Sannazaro e Galeazzo di Tarsia provengono entrambi da Tieghi 2005 (*Tabella 1.1.2*). A seguire, una Tabella dello stesso tipo, dedicata però solo alle percentuali dei versi con ictus ribattuti (*Tabella 1.1.3*), inserita a parte per una maggiore chiarezza visiva dei dati.

¹² Il modello a cui farò riferimento nell'organizzazione dei gruppi di endecasillabi e nell'analisi degli stessi è Praloran, 2003, pp. 130-131.

	Rime amoroze	Rime amoroze disperse	Rime spirituali	Rime spirituali disperse	Rime epistolari	Totale
	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 1400
1.1 - 246810 1.2 - 146810 1.3 - 46810	64 25 9	42 32 6	35 20 1	31 20 11	35 24 9	207 - 14,78% 121 - 8,64% 36 - 2,57% 25,99%
2.1 - 24810 2.2 - 14810 2.3 - 4810	22 12 0	28 8 0	23 13 5	28 9 6	27 16 9	128 - 9,14% 58 - 4,14% 20 - 1,42% 14,70%
3.1 - 24610 3.2 - 14610 3.3 - 4610	8 5 0	9 8 1	18 7 4	12 5 5	10 9 5	57 - 4,07% 34 - 2,42% 15 - 1,07% 7,56%
4.1 - 24710 4.2 - 14710 4.3 - 4710	6 3 0	9 3 1	11 3 2	4 6 0	4 2 0	34 - 2,42% 17 - 1,21% 3 - 0,21% 3,84%
5.1 - 2610 5.2 - 26810	0 34	3 19	2 12	1 18	3 12	9 - 0,64% 95 - 6,78% 7,42%
6.1 - 3610 6.2 - 13610 6.3 - 36810 6.4 - 136810	1 3 21 12	6 3 30 9	6 5 19 11	3 3 19 13	3 6 21 4	19 - 1,35% 20 - 1,42% 110 - 7,85% 49 - 3,50% 14,12%
7.1 - 1610 7.2 - 16810	0 1	0 3	0 3	0 8	0 1	0 - 0% 16 - 1,14% 1,14%

8.1 - 67	19	13	33	38	30	133 - 9,50%
8.2 - 12	1	0	0	1	2	4 - 0,28%
8.3 - 23	10	7	8	7	4	36 - 2,57%
8.4 - 34	17	18	11	18	18	82 - 5,85%
8.5 - 45	3	0	1	0	1	5 - 0,35%
8.6 - 56	2	3	4	1	4	14 - 1,00%
8.7 - 78	4	5	2	7	9	27 - 1,92%
8.8 - 910	1	4	9	3	8	25 - 1,78%
						23,45%
Densità media di ictus per endecasillabo:			3, 21			

Tabella 1.1.1. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo in Vittoria Colonna.*

	246810 146810 46810	24810 14810 4810	24610 14610 4610	24710 14710 4710	2610 26810	3610 36810 13610 136810	1610 16810
Cino	10,41	12,64	15,98	12,64	12,16	9,07	2,23
RVF	14,32	18,30	8,60	5,17	6,38	14,7	1,6
Bembo	21,43	16,00	10,07	2,85	7,50	11,69	1,73
Della Casa	26,91	11,74	4,69	1,27	6,16	9,39	1,17
Sannazaro	23,77	16,05	8,37	1,26	7,44	16,4	1,31
Galeazzo	19,73	18,81	3,29	1,18	3,82	17,90	1,05
Colonna	25,99	14,70	7,56	3,84	7,42	14,12	1,14

Tabella 1.1.2. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo dal Duecento ai Petrarchisti. Parte 1.*

	67	12	23	34	45	56	78	910
Cino	7,94	0,29	1,74	2,95	2,28	0,77	0,73	3,78
RVF	11,72	0,63	3,35	5,70	2,93	1,21	1,81	4,90
Bembo	14,39	0,16	2,46	3,13	2,57	0,78	0,73	3,02
Della Casa	17,60	1,23	3,48	4,92	4,06	2,17	1,88	4,92
Sannazaro	11,31	0,28	3,72	4,09	1,81	1,77	0,88	3,07
Galeazzo	20,26	0,92	3,42	4,34	2,89	0,39	1,05	2,37
Colonna	9,50	0,28	2,57	5,85	0,35	1,00	1,92	1,78

Tabella 1.1.3. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo dal Duecento ai Petrarchisti. Parte 2.*

1.2 L'endecasillabo: un'analisi generale.

Iniziamo la nostra analisi con qualche considerazione generale sull'endecasillabo. Per prima cosa, se consideriamo le occorrenze totali degli schemi con ottava sede tonica e con ottava sede atona, si noterà che in Petrarca il pattern con ottava tonica raggiunge già il 48%: nel Cinquecento si arriva addirittura a percentuali superiori alla metà. Secondo Tieghi 2005, Sannazaro incrementa la presenza di questo modulo di circa 10 punti percentuali, Galeazzo di Tarsia di 8; in maniera speculare decrescono quelli con ottava sede atona: uno scarso 10% in Della Casa e Galeazzo, dimezzando le occorrenze petrarchesche.¹³

In Vittoria Colonna, allo stesso modo, gli endecasillabi con accento in ottava sede raggiungono il 59,42%, che sale al 61,32% se teniamo conto anche del pattern con ribattimento in settima-ottava: del tutto in linea col petrarchismo cinquecentesco.

Andando a valutare in maniera generica le percentuali dei moduli, gli incrementi più significativi in Colonna rispetto al Petrarca si notano nel modello

¹³ Cfr. Tieghi 2005, pp 69.

giambico, come avviene anche in Bembo, e di conseguenza in tutti i petrarchisti cinquecenteschi.¹⁴ Possiamo inoltre notare come in Vittoria Colonna diminuiscano drasticamente anche i moduli a tre ictus, con quarta sede atona: così anche in Bembo, seppur in maniera non molto significativa, ma soprattutto in Della Casa e Galeazzo di Tarsia¹⁵, che insieme alla Colonna, riducono entrambi le occorrenze al di sotto sotto dell'1%.

Guardando invece ai contracenti, emerge nella poetessa un netto distacco rispetto agli altri petrarchisti: se infatti questi guardano direttamente al modello petrarchesco (32,25%¹⁶), addirittura superandolo (come in Della Casa, con più del 40%), la Colonna ne fa un utilizzo più morigerato. Solo il 23,45% di contracenti, anche se comunque quello in sesta-settima rimane quello privilegiato nella poetessa, come in tutto il Cinquecento: in Bembo, ad esempio, tra i «moduli di sesta e settima e quelli di quelli di seconda e sesta, terza e sesta, quarta e sesta – i moduli base su cui si costituisce la contiguità – c'è uno scarto percentuale che supera il 14%. In Galeazzo la differenza è di poco superiore al 4%».¹⁷

Scendiamo ora nel concreto della distribuzione dei moduli in Vittoria Colonna.

1.3 Schemi giambici: 2^a4^a6^a8^a10^a - 1^a4^a6^a8^a10^a - 4^a6^a8^a10^a

Il gruppo è molto frequente nelle *Rime*, che a prescindere dalla loro distinzione interna, adottano il ritmo giambico in maniera prevalente. Esso è da considerarsi tra i modelli endecasillabici più lenti vista la sua alta concentrazione di ictus e il suo andamento regolare, con accenti in tutte le sedi pari (se si esclude il modello di 1 4 6 8 10 che presenta un attacco più rapido).

¹⁴ Id., p. 91-92.

¹⁵ Id.

¹⁶ Cfr. Praloran 2003, pp. 130-131.

¹⁷ Cfr. Tieghi 2005, p. 72.

Nonostante anche Petrarca nel *Canzoniere* faccia largo uso del ritmo giambico¹⁸, la Colonna aumenta la sua frequenza di più di 10 punti percentuali, assestandosi attorno al 26% (al fronte del 14,32 usato da Petrarca). Essa, quindi, si discosta non solo dall'aretino, ma anche da tutta la lirica della tradizione, avvicinandosi invece a quello che era il modello petrarchista nel Quattro-Cinquecento. In particolare, possiamo notare come sia in Bembo prima, che in Della Casa, Sannazaro e Galeazzo poi, i pattern di ritmo giambico aumentino notevolmente, col 21,43% per le *Rime* del primo e il 26,91% (quindi addirittura superiore a Vittoria Colonna) nelle *Rime* del secondo¹⁹; mentre Sannazaro e Galeazzo diminuiscono leggermente le percentuali, pur con un aumento rispetto al Petrarca.²⁰

Se analizziamo inoltre i rapporti fra i tre sottogruppi, la variante più sfruttata dalla Colonna è quella con attacco in seconda posizione, passando dal 7,66% di Petrarca al 15,1% della poetessa e, nel ritmo giambico (come in generale nell'uso dell'endecasillabo), vediamo un calo sensibile di versi 'veloci' a tre ictus, in favore di un aumento complementare dei versi a cinque ictus - mentre rimane stabile la quota dei versi a tre ictus. Infine, si noti come, tornando alle statistiche, il metro giambico è prediletto anche da Petrarca, ma con soluzioni più variegate e una inclinazione maggiore per gli attacchi in sede dispari.

In genere, Vittoria Colonna non crea endecasillabi bipartiti o con cesure forti, ma quando questo avviene, i versi sono soprattutto *a minore* ed è maggiormente percepibile quando coincide con pause di coordinazione o subordinazione del periodo.

A1. 4	Ragion l'afferma e Amor me 'l mostra aperto	2 4 6 8 10
A1. 8	dispreggia il cor, perch'a la mente riede	2 4 6 8 10
A2. 11	piange la terra, ovunque vada o miri	1 4 6 8 10
A2. 15	là 've l'invio, sì breve gioia avanza	1 4 6 8 10

¹⁸ Cfr. Praloran 2003, pp. 135-139.

¹⁹ Cfr. Per Bembo: Praloran 2001, p. 100; per Della Casa: Grosser 2016, pp. 149 e 191-192, in quanto egli afferma che «le statistiche sono relative alla mia scansione, e per tale ragione i dati differiscono parzialmente [...] da quelle ricavabili dall'AMI e riportati in Tieghi 2005, 91-93».

²⁰ Cfr. Tieghi 2005, pp. 91-92.

S2. 6	«Sono il Principio e parlo a voi mortali»,	1 4 6 8 10
E1. 2	Or che quel Sol, che solo in voi risplende,	4 6 8 10

Troviamo però un'eccezione nei versi a quattro ictus, che nella maggior parte dei casi si presentano come endecasillabi *a maggiore*, probabilmente proprio per quell'assenza di ictus nelle prime sedi che porta la Colonna a dare un peso maggiore alla prima parte del verso.

A2. 14	fra le speranze morte il voler mio.	4 6 8 10
E1. 10	da la mia luce altrove, sciolti e interi	4 6 8 10
S2. 11	al sempiterno Sol che 'l tutto scorge.	4 6 8 10
S2. 15	ch'ha dal favor del Ciel maggior sostegno.	1 4 6 8 10

Frequentemente l'endecasillabo giambico nelle *Rime* ha un andamento lineare, talvolta interrotto da incisi, ma con una distribuzione degli ictus che solitamente non vede l'utilizzo di forti dialefe o sinalefe, bensì la presenza di bisillabi e trisillabi (quasi sempre con accento forte) a discapito dei quadrisillabi.

A1.. 1	La pura fe', l'ardor, l'intensa pena	2 4 6 8 10
A2. 14	aura vital sostiene quest'uman velo.	1 4 6 8 10
A2. 19	l'anima accesa, ricca ancor di quelle	2 4 6 8 10
E1. 4	Quando lasciò il mio Sol il carro aurato	1 4 6 8 10

Infine, trovo doveroso segnalare come gli elementi monosillabici che in Petrarca erano spesso fonte di *gravitas*, in Vittoria Colonna non trovano lo stesso spazio. Eccezioni sono i termini *ciel* e *cor* che vengono utilizzati rispettivamente 204 e 145 volte all'interno delle *Rime*, a fronte delle 52 e 32 ricorrenze rispettive degli stessi termini in due sillabe (*cielo* e *core*). Occorre anche segnalare che nella poetessa vengono meno, in questo *pattern*, tutti quei fenomeni di orchestrazione fonica, di inversione, e di interruzione dell'andamento tipico del verso che erano

soliti trovarsi in Petrarca²¹, il quale anche con un ritmo di tipo giambico, riusciva ad incrementare il ritmo del verso senza per questo arrivare ad una densità di ictus goffa ed eccessiva.

1.4 Schemi di 2^a4^a8^a10^a - 1^a4^a8^a10^a - 4^a8^a10^a

Il modulo, «schema portante della tradizione dell'endecasillabo e in particolare del genere lirico»²² è indicatore di una propensione a spostare alla fine del verso gli ictus, allo scopo di creare un effetto di lentezza ritmica e di intensificazione della punta dello stesso. In Petrarca, in particolare, il modulo 2 4 8 10 è il più frequente in assoluto con l'8,96% (se si escludono gli endecasillabi con ictus di sesta e settima)²³ e così anche in Dante e in Cino da Pistoia: si presenta quindi come uno dei *pattern* fondamentali della lirica due-trecentesca, ma anche dei poeti petrarchisti successivi.²⁴

Questo modulo, inoltre, costituisce un elemento di regolarità e di neutralità, in quanto difficilmente sede di complicazioni aggiuntive come scontri d'arsi (tra quarta e quinta o settima e ottava posizione, non essendoci un ictus di sesta) e in quanto in grado di ospitare strutture sintattiche di grande fluidità.

Mi pare significativo notare però come nella Colonna questo modulo non sia il più usato in assoluto, in quanto prevale piuttosto lo schema giambico; di conseguenza il modulo 2 4 8 10 è solo il secondo più utilizzato dalla marchesa di Pescara, nonostante si assesti su una percentuale pressoché identica a quella del Petrarca (il 9,14%): possiamo quindi dedurre non tanto una tendenza alla diminuzione di questo schema, quanto piuttosto un aumento dell'endecasillabo di tipo giambico, come già visto.

²¹ Cfr. Praloran 2003, p. 93.

¹² Praloran, 2003, p. 139.

²³ Cfr. Ibid., pp. 130-131.

²⁴ Id.

Eccezione cinquecentesca all'utilizzo ormai canonico di questo modulo è Giovanni Della Casa: qui lo schema subisce una netta contrazione, forse inaspettata, stimolata soprattutto dalla «drastica diminuzione dei moduli a tre ictus (4 8 10) e con attacco dattilico (circa la metà rispetto ai *Fragmenta*)»²⁵. Mentre infatti questo modulo è presente per il 18,3% in Petrarca, il 16% in Bembo e il 14,5% nella Colonna, in Della Casa si assesta solo attorno all'11,7%, rimanendo comunque (come per la poetessa) il secondo schema più usato, in favore di quello giambico. Per quanto riguarda Galeazzo di Tarsia, inoltre, questo gruppo si assesta su una frequenza pari a quella del Petrarca, ma è particolarmente profondo lo scarto percentuale tra il modulo con attacco in seconda e quello con attacco in quarta²⁶.

Analizzando in particolare i dati raccolti su Vittoria Colonna, possiamo notare due aspetti d'uso fondamentali. Il primo, è l'osservazione di come il modulo con attacco in sede pari sia ancora una volta privilegiato, così come avveniva per l'endecasillabo a schema giambico (9,14%, a fronte del 4,14% dell'attacco in sede dispari). Il secondo, è una scarsa propensione per l'uso del modulo a tre ictus, che dimezza le sue occorrenze rispetto a quello che avveniva con Petrarca. Infatti, nel poeta lo schema di quarta e ottava era utilizzato, per sua natura, per bipartire il verso con cesura *a minore* (dovuta all'ampio spazio iniziale e spesso con dittologia a fine verso). Lo stesso anche in Della Casa, che predilige la dittologia in chiusa, con quadrisillabo sotto ictus di ottava²⁷, così come Galeazzo di Tarsia, per cui Tieghi 2005 ci segnala «la frequente realizzazione con quadrisillabo sotto ictus di ottava, notevole vista anche la propensione tarsiana alle voci brevi»²⁸. Ma questo, nel ridotto uso che la Colonna fa del presente schema, avviene quasi sempre senza dittologie conclusive: troviamo sì cesure, incisi, e talvolta quadrisillabi, ma più raramente vi sono coppie di parole.

S1. 11	e lo riempie di verace speme	4 8 10
S2. 1	e se non ch'ella, peregrina, è indegna	4 8 10
E1. 15	d'ogni sua gloria, e per disdegno e doglia	4 8 10

²⁵ Grosser, 2016, p. 156.

²⁶ Cfr. Tieghi 2005, p. 76.

²⁷ Cfr. Grosser, 2016, p. 159.

²⁸ Tieghi 2005, p. 76.

Nella lirica, questo schema a quattro ictus è diffusissimo, quindi è interessante soffermarsi sul modo in cui Vittoria Colonna spesso realizza in questi endecasillabi delle correlazioni, talvolta con chiasmo (anche se in misura minore rispetto a Petrarca).

A1. 1	al chiaro spirto e a l'onorata spoglia.	2 4 8 10
S1. 14	Secol maligno, e maledette arpie!	1 4 8 10
E1. 17	far bianchi i corvi e le colombe nere	2 4 8 10

Oppure, c'è la capacità di realizzare strutture bipartite, ma non sempre a metà verso, con uso di subordinate o subordinazioni di tipo relativo.

A1. 13	l'alma, che dentro ha un lacrimoso verno;	1 4 8 10
A2. 2	Onde il pensier che sia qui lieta rende	1 4 8 10
E1. 18	porge or il Ciel, ché 'l glorioso e santo	1 4 8 10
S1. 10	Bramo quel raggio, di che 'l Ciel s'alluma,	1 4 8 10

Ricordiamo quindi che questo schema si distingue per la semplicità e la fluidità dei costrutti sintattici: si trovano quindi anche versi bipartiti, composti soprattutto da complementi di specificazione e da nessi di determinato e determinante.

A1. 12	ornar le tempie di sacrati allori,	2 4 8 10
A2. 12	orni la terra di suoi vaghi fiori	1 4 8 10
S2. 13	Dal fonte bel de l'infinito amore	2 4 8 10
E1. 7	Goda pur lieto d'un tal figlio il vostro	1 4 8 10

Bisogna anche considerare come questo modulo, per la sua perfetta bipartizione, dia un senso di equilibrio (1+1) + (1+1) che lo rende per Petrarca

l'endecasillabo prediletto nella realizzazione di sequenze enumerative a quattro²⁹ che però non vengono mai utilizzate da Vittoria Colonna. Infatti, la poetessa utilizza per lo più dei versi 'a tre tempi', creati da fenomeni di marcatezza sintattica, come i seguenti.

A1. 5	fece/ogni sforzo,/ogni disegno/vano,	1 4 8 10
A2. 16	S'equal/vedessi/al mio subietto/il canto,	2 4 8 10
S2. 9	non scorge/obietto/al suo desire/eguale,	2 4 8 10

Infine, non mancano in Vittoria Colonna versi con cesure non canoniche: non si tratta di un'innovazione rispetto alla tradizione (sono presenti nello stesso Petrarca)³⁰, anche se c'è la tendenza a rendere toniche la quarta o la sesta sede. In questo *pattern*, però, è possibile trovare versi con pausa forte dopo la prima, o la seconda sede (molto raramente dopo l'ottava).

A1. 13	ascosa, e cinta dal proprio martire,	2 4 8 10
A1. 13	l'alma, che dentro ha un lacrimoso verno;	1 4 8 10
S1. 16	l'alma, cui speme ora fra via conduce,	1 4 8 10
S2. 14	di fede, il guidi per l'irato e torto	2 4 8 10
E1. 13	prescrive, poscia che fra noi destina	2 4 8 10

1.5 Schemi di 2^a4^a6^a10^a - 1^a4^a6^a10^a - 4^a6^a10^a

Questo modulo ritmico, a differenza di quelli visti finora, si distingue per il particolare spazio atono che è presente nella seconda metà del verso: vediamo infatti un'assenza di ictus dalla sesta fino alla decima posizione, che si contrappone alla prima parte del verso, dove sono presenti dai due ai tre accenti. Questo ci porterà ad avere un verso più denso nella prima parte, e generalmente più veloce nella sua

²⁹ Ad esempio, come fa notare Praloran, in RVF 222, I: *liete et pensose, accompagnate et sole*.

³⁰ Cfr Praloran 2003.

conclusione, a causa appunto di questa particolare assenza di ictus non solo in settima, ma anche in ottava posizione, normalmente frequentissimi.

L'ampia presenza di questo *pattern* nella tradizione viene diminuito, e soprattutto trasformato, in Petrarca: l'aretino inizia a prediligere l'utilizzo di più parole, abbattendo l'uso degli ampi polisillabi (in particolare quelli in *-mente*) e creando delle sorte di increspature all'interno dello spazio atono, inserendo monosillabi o bisillabi con una forza accentuativa non tale da renderli sede di ictus, ma abbastanza evidente da colmare il vuoto intrinseco nella parte conclusiva di questo tipo di endecasillabo.

Basandoci sulle statistiche, Praloran sottolinea il netto distacco nell'uso di questo modulo non solo da Petrarca rispetto alla lirica precedente, ma anche da Petrarca e Dante stesso: questo, infatti, utilizza il suddetto endecasillabo nel 15,09% dei casi (*Rime* e *Convivio*), nel 17,65% nel *Purgatorio* e nel 12,26% nella *Vita Nova*.³¹ Petrarca nei *Fragmenta* invece riduce drasticamente queste percentuali, dimezzandole quasi, con l'8,6% delle occorrenze. Questa tendenza non viene smentita dai petrarchisti cinquecentisti, né tantomeno da Vittoria Colonna. Possiamo infatti notare, come dimostrato da Grosser,³² che in Bembo questo schema è presente nel 10,07% dei casi e in Della Casa addirittura nel 4,69%: così nella Colonna, che secondo i dati elaborati, usa questo modulo nel 7,56% dei casi, con percentuali parziali delle singole tipologie del tutto vicine a Petrarca.

Una «figurazione ancora duecentesca e soprattutto dantesca»³³ di questo modulo è l'inserzione di un gerundio sotto l'ictus di sesta, in modo da stabilire una tripartizione del verso. Essa è una soluzione non amata particolarmente da Petrarca, che preferiva rafforzare l'endecasillabo con ribattimento di sesta e settima: allo stesso modo, non riusciamo a vedere esempi significativi nemmeno nella Colonna, che non solo neutralizza l'uso del gerundio sotto ictus di sesta, ma tende ad eliminare in generale gli incidentali in questa posizione.

Compaiono invece con discreta frequenza strutture con un avvio forte in prima posizione, a sottolineare così la rilevanza del sostantivo, seguite quindi da una

³¹ Cfr. Praloran, 2003, pp. 130-131.

³² Cfr. Praloran 2003; Afribo 2001; Grosser, 2016, p. 191.

³³ Cfr. Praloran, 2003, p. 143.

pausa intonativa e, poi, da una congiunzione o preposizione, che rilanciano il discorso o specificano il referente (e spesso si trovano in dipendenza di inarcature precedenti, o prolungano la loro realizzazione nel verso successivo).

E1. 17	Molza, ch'al Ciel quest'altra tua Beatrice	1 4 6 10
S1. 16	vivo, con occhio più di questo accorto	1 4 6 10
S2. 12	occhio, da color falsi qui turbato,	1 4 6 10
A2. 11	morte, per far eterni i mie' martiri,	1 4 6 10

Bisogna constatare inoltre, a livello sintattico, che la Colonna elimina quasi del tutto gli endecasillabi con parole sdrucciole in sesta posizione (qui, e in generale nei moduli dell'endecasillabo, preferendo altre figurazioni), privilegiando i versi imperniati su parallelismi o ripetizioni.

S2. 5	vuol che del pianto il pianto sia mercede.	1 4 6 10
E1. 12	ch'or si rinfresca l'alma, or si raccende,	1 4 6 10

Infine, più tipicamente petrarchesca, ma non imitata in maniera imponente dalla Colonna, è la tipologia con enumerazioni o correlazioni: queste non necessariamente servono a far diventare bipartito o tripartito il verso, ma rendono l'endecasillabo melodico e scorrevole su un'unica linea, nonostante l'ampio vuoto di ictus nella parte finale, dovuta all'assenza di accenti tra la sesta e la decima sede.

S1. 12	s'a la soave eterna primavera	4 6 10
S1. 14	l'onor, la vita, il tempo e la ricchezza!	2 4 6 10
S2. 7	sovra le stelle, il cielo e gli elementi;	1 4 6 10
E1. 1	le prime glorie altrui girli seconde,	2 4 6 10

1.6 Schema dattilico 2^a4^a7^a10^a - 1^a4^a7^a10^a - 4^a7^a10^a

Questo modulo già in Petrarca è dimezzato rispetto alla lirica precedente: si passa dall'11,63% di media nelle opere di Dante (*Purgatorio*, *Convivio*, *Rime* e *Vita Nova*) e del 12,64% di Cino da Pistoia, al 5,17% dei *Fragmenta*.³⁴ Ma l'innovazione petrarchesca non si ferma qui: questi sono versi con un ritmo che poteva risultare eccessivamente scandito, monotono e prevedibile, soprattutto con attacco in prima sede, a causa della prevedibile alternanza di tonica-atona-atona (che nello schema di 1 4 7 10 si ripete uguale per ben tre volte). La diversità dei versi di Petrarca, quindi, sta nella presenza di un monosillabo, o di un bisillabo con sinalefe (generalmente un aggettivo possessivo, o un avverbio, o l'usatissimo proclitico "sì") in sesta posizione, a smorzare la regolarità dello schema con un'increspatura, "imitando" in qualche modo il ribattimento di sesta.

Nel Cinquecento, i petrarchisti aderiscono pienamente a questo modello ritmico-stilistico, rendendo questa tipologia di verso dattilico "increspato" l'unico o quasi nella realizzazione di questi endecasillabi. Già in Bembo, ad esempio, il modulo scende all'2,85% (quasi dimezzando, quindi, Petrarca, e con predilezione per l'attacco in sede pari) e in Della Casa addirittura all'1,27% con nessuna occorrenza del tipo 1 4 7 10.³⁵

In Vittoria Colonna, invece, la riduzione non è così drastica come i due precedenti, ma rimane comunque in linea con l'operazione compiuta da Petrarca con una percentuale del 3,84%, e ancora una volta una preferenza per l'attacco in seconda sede piuttosto che in prima.

Per quanto riguarda questo modulo "increspato", la Colonna non si distanzia dal modello petrarchesco, utilizzando però soprattutto l'aggettivo possessivo monosillabico per modificare la percezione del ritmo, e abbandonando del tutto l'uso del *sì* come eco del contraccanto di sesta-settima, diventato ormai uno dei tratti distintivi del Petrarca.

A1. 18 atto a serbare il suo lume fulgente,

1 4 7 10

³⁴ Cfr. Praloran 2003, 88-91.

³⁵ Cfr. Grosser, 2016, p. 191.

A1. 20	Quando già stanco il mio dolce pensiero	1 4 7 10
A2. 13	richiami l'alma al suo dolce soggiorno.	2 4 7 10
S1. 15	con larga mano i Suoi ricchi e pregiati	2 4 7 10

Questa scelta sorprende, se si considera che lo stesso proclitico, nei 1400 versi analizzati finora, compare ben 53 volte (quindi nel 26,41% dei versi), mentre in tutti i *Fragmenta* lo stesso compare 443 volte, a fronte di 7023 versi (e quindi nel 15,85% dei casi). Ritengo doveroso far notare in questa sede, quindi, che in Colonna troviamo non tanto una rinuncia all'utilizzo del proclitico così solidamente petrarchesco, ma piuttosto uno spostamento nell'uso, in quanto viene spesso inserito dalla poetessa come increspatura dell'accento in ottava sede, piuttosto che in settima.

A2. 2	che al Ciel ti spinge con sì altere scorte	2 4 8 10
S1. 12	faccia in Te degno di sì cara Pianta.	1 4 8 10
S2. 8	l'avea legata con sì dolci nodi.	1 4 8 10

1.7 Schemi di 2^a6^a10^a - 2^a6^a8^a10^a

Il modulo con spazio atono tra seconda e sesta sede è quasi sempre accompagnato da un ictus in ottava: il *pattern* a tre ictus implica un'elevata velocità di scansione, a causa dell'ampio spazio atono lasciato ad inizio verso (e che non viene supportato in alcun modo nemmeno in sede centrale, come invece avviene nel modulo di quarta e sesta posizione, in quanto sono ictus abbastanza ravvicinati).

In Petrarca stesso, d'altronde, risulta netta la predilezione per la modalità a quattro accenti (4,47% a differenza di quella a tre accenti, 1,91%)³⁶; ciò è in netto contrasto con la lirica precedente, da Cino a Dante, ma darà le linee guida per i petrarchisti quattro-cinquecenteschi: in Bembo vediamo un 5,88% per il modulo a quattro ictus e solo 1,62% per quello a tre; in Della Casa il 5,58% per il primo e solo

³⁶ Cfr. Praloran, 2003, p. 130-131.

0,59% per il secondo.³⁷ Lo stesso in Vittoria Colonna, che pur aumentando di poco la percentuale d'uso di questo *pattern*, predilige anche lei la modalità con più accenti (6,7%) rispetto all'altra (0,7%).

Tuttavia, gli endecasillabi di questo tipo in tre accenti si distinguono per la loro velocità e spesso si creano versi di rara fluidità, specie quando vengono riempiti da polisillabi più o meno ampi.

E1. 16	l'unico <i>Sannazaro</i> , il cui sonoro	2 6 10
--------	------------------------------------------	--------

Inoltre, non è da sottovalutare la liricità del modulo a quattro ictus, che in Vittoria Colonna trova ampia realizzazione grazie all'utilizzo di versi ricchissimi di rimandi fonici ed evocativi, in grado di compensare il vuoto iniziale e la distanza degli accenti, che si fanno comunque più fitti nella conclusione del verso.

A1. 1	di stil no <u>ma</u> di duol <u>mi</u> danno vanto.	2 6 8 10
A1. 6	la spada, la virtù , l' invitto core	2 6 8 10
A1. 18	Com'a saldo sigillo molle cera	2 6 8 10
A2. 6	Ma io, che maggior danno or provo e sento,	2 6 8 10
S2. 10	radici che 'l bel frutto , il fior , la fronde	2 6 8 10
S2. 15	ch' ill ustra l' intelle ttto, in fiamma il core	2 6 8 10

Per quanto riguarda la ripartizione del verso, vediamo che non di rado si trovano coppie di aggettivi non solo (come è comune) in punta di verso, ma anche in sesta e ottava sede, quasi a dividere l'endecasillabo in due.

A1. 10	sprengiar questa <i>mortal caduca</i> spogia	2 6 8 10
A2. 8	non empie le <i>bramose ingorde</i> voglie.	2 6 8 10
S1. 17	le stelle tutte e <i>l'uno e l'altro</i> polo	2 6 8 10
E1. 16	Se a quella <i>gloriosa e bella</i> etate	2 6 8 10
E1. 5	conviene ai tuoi pensier <i>felici ed alti</i> .	2 6 8 10

³⁷ Cfr. Grosser, 2016, p. 191.

E1. 8	del mondo a noi rendean sì <i>pura e chiara</i> ,	2 6 8 10
-------	---------------------------------------------------	----------

Del resto, non mancano endecasillabi a tre tempi con schema di 2 6 8 10 che rendono l'andamento tripartito, per l'intersezione di incidentali e per l'intrusione di relative, ma creando spesso continuità, e non discontinuità intonativa, specie se i segmenti sono molto brevi.

S1. 20	gradito, / Sua mercede, / a tanto onore..	2 6 8 10
--------	-------------------------------------------	----------

E1. 8	ha posto / il buon Pompeo, / per cui s'impara	2 6 8 10
-------	-----------------------------------------------	----------

Non così rari, infine, sono i versi a quattro tempi causati soprattutto dall'accumulo di elementi o dalla coordinazione (spesso con parallelismi e simmetrie, piuttosto che con chiasmo), mentre scarseggia l'inserimento di subordinate o il mutamento dell'*ordo verborum*.

A1. 5	virtù, / celerità, / forza / ed ingegno	2 6 8 10
-------	-----------------------------------------	----------

A1. 17	coi sproni /a la ragion /col freno /ai sensi	2 6 8 10
--------	----------------------------------------------	----------

S2. 10	radici / che 'l bel frutto, /il fior, / la fronde	2 6 8 10
--------	---------------------------------------------------	----------

S2. 16	nel porto / de l'amor / per fede / induce.	2 6 8 10
--------	--------------------------------------------	----------

Il secondo esempio, tuttavia, può anche essere visto come un endecasillabo bipartito, in uno schema di perfetto parallelismo dove abbiamo la preposizione con + sostantivo + preposizione a + sostantivo, ripetuto esattamente per due volte (e con vicinanza lessicale-semantic).

1.8 Schemi di 3^a6^a10^a - 3^a6^a8^a10^a - 1^a3^a6^a10^a - 1^a3^a6^a8^a10^a

Come è noto, lo schema con appoggio in sede di terza è tra i maggiori protagonisti della *variatio* petrarchesca. Secondo Praloran, che ne analizza la versificazione, «è difficile, come sempre per simili scelte, percepire il perché della

preferenza per un attacco [atona–atona–tonica].»³⁸ Egli ipotizza o che l'aretino sentisse lo spazio di seconda-sesta sillaba troppo ampio, o che la partenza in terza (e prima-terza) gli permettesse un endecasillabo fitto e bilanciato, da contrapporre al canonico schema giambico. Confrontando le percentuali, infatti, possiamo notare che in Petrarca questo modulo viene usato nel 14,7% dei casi, una percentuale altissima se confrontata con le *Rime* di Cino (8,25%) o le opere di Dante (attorno al 7%), ma non solo: in Petrarca questo schema è il secondo più usato, dopo il modulo in quarta-ottava, superando seppur di poco anche l'endecasillabo giambico.

Tuttavia, il petrarchismo quattrocentesco continua a preferire endecasillabi con attacco in sede pari, per cui riduce l'utilizzo complessivo di questi schemi in terza: ricordiamo il Bembo (11,69%) e successivamente, Della Casa (addirittura 9,39%), anche se Jacopo Grosser non è convinto che quest'ultimo lo faccia per un'ostilità verso il modello petrarchesco: «avrei molta cautela a dedurne un'avversione per l'accentuazione delle sedi dispari *tout court*, vista la fortissima presenza di ribattimenti.»³⁹

Vittoria Colonna, invece, ribalta il *trend* e stupisce con la sua conformità al modello petrarchesco: non solo, infatti, la percentuale di questo modulo è del tutto simile a quella del Petrarca (13,8%, rendendolo di poco il terzo schema da lei più usato), ma notiamo addirittura una predilezione per l'attacco in terza, rispetto a quello in prima-terza (lo schema 3 6 8 10 è presente per il 7,8%, più di tutto il *pattern* di quarta-sesta).

Iniziamo dunque con qualche esemplificazione, partendo dal modulo in ottava, sia con cinque che con quattro ictus. Nella maggioranza dei casi gli endecasillabi sono bipartiti, ovviamente con cesura *a maiore*; la divisione in due emistichi è spesso sottolineata dalla dittologia aggettivale in punta di verso, anche se non mancano coppie di sostantivi o verbi.

A1. 6	d'altre frondi le tempie ornate e cinte.	1 3 6 8 10
A2. 5	equalmente mi spiace morte e vita;	3 6 8 10
S1. 9	sì ch'un basso pensier lo scaccia e sdegna,	1 3 6 8 10

³⁸ Praloran, 2003, 151-152.

³⁹ Grosser, 2016, p. 159.

S2. 15	che dal lume e dal foco intende e sente.	3 6 8 10
E1. 3	tal che possa al nimico acerbo e fiero	3 6 8 10

Il fatto che questo schema, in Petrarca come in Vittoria Colonna, rappresenti una vera e propria alternativa all'endecasillabo giambico è, secondo Praloran, sostenuto dalla presenza non solo di strutture con cesura *a maggiore*, ma soprattutto dalla presenza di strutture complesse anche a cinque elementi (1+1+1) + (1+1). Questo “spostamento” del peso dell'endecasillabo, inoltre, possiamo notarlo anche nel *pattern* a quattro accenti, che pur dovrebbe essere simmetrico (1+1) + (1+1).

A2. 12	non s'allegra il cor tristo, o punto sgombra	3 6 8 10
A2. 20	Di qui nacque il desio, com'Amor vole,	3 6 8 10
S1. 10	Spiego vèr Voi, Signor, indarno l'ale	1 3 6 8 10
S2. 18	questa fede vorrei che illustra, accende	1 3 6 8 10
E1. 10	ei ritien la mia vista, e come sòle	3 6 8 10

Per quanto riguarda i moduli senza accento in ottava, l'assenza di questo ictus li rende meno pesanti e più adatti a schemi fluidi, esattamente come succedeva con gli schemi di seconda-sesta. Allo stesso modo, infatti, vediamo che la pausa ritmica viene riempita con polisillabi o comunque dittologie “lunghe”.

A1. 8	quella luce mortale ed infinita	1 3 6 10
A2. 11	trovo sol chi m'affligga e m'addolore,	3 6 10
S2. 3	Guardavano il bel Figlio e la gran Madre	3 6 10

1.9 Schemi di 1^a6^a8^a10^a - 1^a6^a10^a

Questo tipo di schema è molto raro, solitamente il meno usato, dato l'amplissimo spazio atono iniziale. Per questo, secondo Praloran, i versi con tale schema accentuativo oltre ad essere velocissimi «sono soluzioni ritmicamente molto

squilibrato, con un attacco marcato e poi una grande vuoto fino alla sesta sillaba.»⁴⁰ Sono versi anomali, con un peso sbilanciato nella parte iniziale e soprattutto nella prima posizione: questo fa sì che il sintagma che apre il verso venga investito di grande importanza e rilevanza, dovuto al suo isolamento.

Per quanto riguarda le percentuali, possiamo notare come in Petrarca questo sia il modulo meno usato (1,6%) con predilezione comunque per il pattern a quattro accenti rispetto a quello senza l'accento in ottava. La tendenza si registra comune non solo nel Duecento (Cino da Pistola con 1,46%, Dante attorno al 2%)⁴¹, ma anche nel Quattro-Cinquecento: nelle *Rime* di Bembo questo è il modulo meno usato, con l'1,73% delle occorrenze, e lo stesso per le *Rime* di Della Casa, con l'1,17%.

La situazione non muta nemmeno nelle *Rime* della Colonna, che presenta l'1,14% di occorrenze di questo schema e tutte (secondo i 1400 versi analizzati) solo e soltanto nel modulo di ottava, mentre quello a tre ictus è del tutto inesistente, come del resto succede in Della Casa.⁴²

Riprendendo le considerazioni iniziali, inserisco alcuni esempi di versi in cui appunto la parola o il sintagma in prima posizione assume rilevanza in virtù proprio dell'isolamento di cui gode.

A2. 6	quell'una, che ti diede in un momento	1 6 8 10
S1. 13	l'altro, per cui sol Dio s'onora e cole,	1 6 8 10
E1. 17	scorgi per disusate strade altere,	1 6 8 10

Spesso, come nel primo caso, questo tipo di modulo è l'ideale per creare versi a tre tempi, con enfasi sulla parola iniziale e spazi molto ampi nelle sedi centrali, che favoriscono quindi la divisione del verso in tre fasi: la prima, su cui cade il peso dell'accento iniziale; la seconda, caratterizzata da un vuoto accentuale e la terza, su cui torna l'accento conclusivo di ottava e decima.

⁴⁰ Praloran, 2003, p. 152.

⁴¹ Cfr. Praloran, 2003, pp. 130-131.

⁴² Cfr. Grosser, 2016, p. 191.

1.10 Le contiguità

1.10.1 Contiguità di sesta e settima

In generale, come è noto, una delle più grandi novità di Petrarca è l'aumento significativo degli accenti in sedi dispari contigui con accenti sulle sedi pari, qualunque esse siano. In particolare, la contiguità di sesta e settima è la più utilizzata nella lirica petrarchista, ma questa tendenza a creare scontri d'arsi al centro dell'endecasillabo (così come a fine verso, in nona e decima posizione) non è propriamente una invenzione del aretino, perché saldamente presente anche nella lirica precedente.

Come dimostrato da Praloran,⁴³ il ribattimento d'accenti scaturiva solitamente dalla contiguità di una parola tronca con un bisillabo piano (o trisillabo sdrucchiolo) a cavallo di cesura di sesta; questo scontro marcava solitamente la suddivisione del verso in due, e talvolta era amplificata dall'inversione dell'ordine dei due sintagmi. Innovazione dell'aretino, invece, è la presenza di ribattimenti di sesta-settima in cui troviamo un incontro vocalico per sinalefe, con un effetto di continuità nella discontinuità, una sorta di "dialefe nella sinalefe".⁴⁴ Questo effetto in Petrarca verrà incrementato grazie a numerosi giochi fonici, che rendono ancora più marcato l'effetto di legato-staccato, realizzazione prevalentemente petrarchesca.

Guardando semplicemente alle statistiche, possiamo notare come già nel Duecento questo schema fosse ampiamente usato: 7,94% in Cino (il contraccanto più usato, con netto distacco rispetto agli altri) e una media di 9,1% in Dante (sempre il più usato). In Petrarca, la percentuale nei *Fragmenta* aumenta ulteriormente e arriva all'11,72%.⁴⁵ Secondo Grosser, tuttavia, si può notare nel petrarchismo cinquecentesco una tendenza a radicalizzare questo schema, portandolo a percentuali tali da penalizzare tutti gli altri tipi di ribattimento: questo conduce alla diminuzione

⁴³ Cfr. Praloran, 2003, p. 154-159.

⁴⁴ Secondo la definizione data da Dante Isella in *L'officina della Notte e altri studi pariniani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1968.

⁴⁵ Cfr. Ibid., p. 130-131.

della *variatio* tipica di Petrarca.⁴⁶ Possiamo notare, dunque, come in Bembo il ribattimento di sesta e settima arrivi addirittura al 14,39% (con una generale diminuzione della presenza dei contraccenti, che passa dal 32,25% di Petrarca al 27,24% di Bembo); mentre in Della Casa si nota un'inclinazione per i ribattimenti quasi esasperante (41,58% nel totale), con un'assoluta predilezione comunque per il contraccento di sesta-settima (20,55%).⁴⁷ Anche in Galeazzo di Tarsia la contiguità in sesta e settima ha moltissimo spazio, ma egli usa i ribattimenti in modo molto diverso da quello tipico di Petrarca: come ci informa Tieghi 2005, infatti, se egli cerca il 'legato' nella sinalefe, quella continuità nella discontinuità di cui parla Praloran 2003, Galeazzo invece sottolinea l'aspetto conflittuale, soprattutto i cesura, arrivando anche a concentrare in un unico testo fino ad 8 versi con ictus adiacenti.⁴⁸

Vittoria Colonna, quasi in sintonia con questa volontà di coniugare la tradizione con il nuovo spesso tipica di Galeazzo di Tarsia, dimostra ancora una volta di percepire il petrarchismo in maniera diversa (e talvolta più calzante) rispetto ai contemporanei. Vediamo infatti che la percentuale totale dei ribattimenti non supera quella di Petrarca, anzi, la abbassa di quasi dieci punti (23,45%), ma la presenza dello schema di sesta-settima rimane preponderante, seppur quindi con una percentuale che dimezza le occorrenze di Della Casa (9,5% in Colonna).

Vediamo quindi degli esempi degli endecasillabi più comuni nella Colonna: quelli con parola polisillabica tronca in sesta, praticamente sempre apocopata, e bisillabo piano in settima.

A1. 2	d'ogni cura mortal scarco e leggiero.	3 6 7 10
A1. 18	che la ritien ancor viva ed intera.	3 6 7 10
A2. 19	ma chi potria narrar l'alme consparte	1 4 6 7 10
A2. 20	e 'l volto di color vaghi dipinse,	2 6 7 10
S1. 7	chiamata dal Signor, saggia, prudente,	2 6 7 10
S1. 8	onde vita immortal lieto m'offerse,	1 3 6 7 10
S2. 15	l'alma le voglie alor fisse ed intente	1 4 6 7 10

⁴⁶ Cfr. Grosser, 2016, pp. 162-163.

⁴⁷ Cfr. Ibid., pp. 191-192.

⁴⁸ Cfr. Tieghi 2005, p. 82.

S2. 20	che tanto ha di valor quant'ella crede	2 6 7 10
E1. 12	di sete temporal l'alma in eterno,	2 6 7 10

Il primo dei due termini accentati talvolta è anche un monosillabo (spesso un bisillabo apocopato, con forte prevalenza dei termini *cor* e *ciel*), con la presenza non rara di richiami fonici.

A1. 2	sculto il porto nel <i>cor</i> , vivo in la mente	1 3 6 7 10
A2. 14	quanto lungi dal <i>ver</i> vola il desio	3 6 7 10
A2. 21	Quel Sol che su dal <i>Ciel</i> l'alma innamora	2 6 7 10
S1. 20	l'uno a la speme <i>va</i> , l'altro al timore.	1 4 6 7 10
S2. 15	Ond'ella può ben <i>far</i> certa efficace	2 6 7 10
E1. 7	spero veder di <i>lui</i> Roma superba;	1 4 6 7 10

Molto rare, invece, sono le occorrenze in cui il sintagma presente in settima è un monosillabo, e ancora più sporadiche quelle in cui è un polisillabo.

A1. 10	chi più conobbe il ben <i>più</i> se ne tolse;	2 4 6 7 10
A2. 3	che nel gran merto i dī <i>fur</i> tutti equali.	3 6 7 10
S1. 17	volò, cadendo alor, <i>l'Aquila</i> altera.	2 4 6 7 10

Passiamo ora a considerare gli endecasillabi in cui i ribattimenti non si realizzano per ‘scontro’ di accenti e con parole apocopate, bensì per la già citata dialefe nella sinalefe, e quindi con un incontro vocalico. Possiamo notare in primo luogo che non sempre si realizza cesura a metà verso, ma la pausa è situata in zone variabili del verso.

Inoltre, in Petrarca, questa tipologia è spesso rafforzata da un accento di maggior peso sulla quarta posizione: in questo modo il centro sintattico fondamentale viene spostato rispetto al contraccento, che risulta ulteriormente smorzato. Questo succede anche nella Colonna, ma in maniera minore rispetto a quanto accadeva in Petrarca, anche se comunque la sinalefe riveste un ruolo ritmico importante, e spesso è sede di versi non solo bipartiti, ma anche in tre tempi.

A1. 5	ch'uman premio non <i>paga opre</i> divine.	2 3 6 7 10
A1. 6	larghi fiumi, erti <i>monti, alme</i> cittadi	3 6 7 10
A2. 2	Quel valor che nel <i>mondo oggi</i> s'intende	3 6 7 10
S1. 19	con noi parte i <i>divini alti</i> tesori;	3 6 7 10
S2. 1	Sol, che li alluma <i>intorno, apre</i> la mente	1 4 6 7 10
S2. 5	Porge l'aperta <i>piaga alta</i> e sicura	1 4 6 7 10
E1. 11	avendo al core, i <i>fieri aspri</i> legami	2 4 6 7 10
E1. 15	a la patria <i>celeste onde</i> partesti,	3 6 7 10

Possiamo vedere da questi esempi come Vittoria Colonna sia in grado rifarsi sia alla *gravitas* tipica del Petrarca, sia alla sua piacevolezza. Come scrive, infatti, Afribo 2002, solitamente A e O sono presenti negli scontri vocalici che esprimono *gravitas*, soprattutto nel secondo emistichio del verso: in particolare, oltre all'accento in ottava, che essendo in posizione tarda dà maggior senso di gravità, importante in questo senso è proprio la presenza della vocale O e, nello specifico, di parole come *onde* o *ove*, che spesso vedono la presenza di scontri vocalici anche tra un verso e l'altro⁴⁹. Lo stesso infatti avviene in Colonna, dove in esempi come questi, non sono rari incontri tra le due vocali analizzate da Afribo, o la presenza della parola *onde* nei sintagmi citati.

Vi sono anche esempi significativi di complicazione della linea intonativa bipartita con l'inserimento di incisi o vocativi all'interno del verso, in cui cade l'ictus di sesta, addirittura con fenomeno di sinalefe. Con questo motivo si ha quindi una moltiplicazione delle direzioni intonative, con tutta una serie di legato-staccato in continuità con le innovazioni petrarchiste.

S2. 9	l'alma, mercé del <i>Ciel</i> , grande e immortale,	1 4 6 7 10
S2. 13	purgata, anzi <i>nudrita</i> , altro non chiede	2 6 7 10
E1. 1	ch'a' rari antichi, <i>Apollo</i> , ampia corona	2 4 6 7 10

⁴⁹ Cfr. Afribo 2002, pp. 96-112.

Mi sembrava interessante, inoltre, segnalare qualche caso, seppur molto raro, di moderata complicazione dell'*ordo verborum*, che invece era operazione comune e tipica in Petrarca.

A1. 18	il cor l'impresso ben lieto nudrica,	2 3 6 7 10
A2. 21	or gode al Ciel in Dio l'alma contenta,	2 4 6 7 10
E1. 18	già de l'antico onor lieta riveste,	4 6 7 10

Per concludere, rileviamo brevemente la presenza in questo *pattern* di versi con avverbio incidentale in sesta e settima posizione (quest'ultima frequente nei *Fragmenta*), anche se in maniera molto sporadica.

A1. 18	che la ritien ancor viva ed intera.	4 6 7 10
A2. 20	ch'ogni basso pensier sempre l'offende.	3 6 7 10
E1. 13	ché 'l ver constringe lor sempre a lodarvi.	2 4 6 7 10

1.10.2 Contiguità di prima e seconda

Gli ictus di prima e seconda sono già rari nei *Fragmenta* (0,63%) e fondati per lo più su attacchi di sintagmi aggettivali bisillabo + bisillabo (o trisillabo sdrucchiolo) con sinalefe; percentuali ancora più basse nella lirica della tradizione. Questa tendenza rimane immutata nel Quattro-Cinquecento: 0,16% in Bembo, 1,37% in Della Casa (che ricordiamo ha una concentrazione più densa di ribattimenti in generale), in entrambi il meno usato. Lo stesso per Galeazzo di Tarsia, in cui generalmente i ribattimenti in sedi diverse da sesta e settima sono poco usati, e in particolare questa tipologia di ictus viene utilizzata quasi in anticipo e in rinforzo del suo schema di contracenti più usato.

Per Vittoria Colonna la situazione non cambia: i versi con ictus consecutivi in attacco di verso sono molto rari, quasi assenti in realtà, con lo 0,28% di occorrenze. Citiamo un paio di esempi.

A1. 11	S'io verde prato scorgo trema l'alma	1 2 4 6 8 10
E1. 18	vostro alto lice sol farlo immortale.	1 2 4 7 10

1.10.3 Contiguità di seconda e terza

Questo schema è il quarto in ordine di frequenza nei *Fragmenta*, quindi presenta percentuali più elevate del gruppo precedente (3,35%), ma comunque più frequenti rispetto alla lirica tradizionale, quasi raddoppiando la loro frequenza.⁵⁰ La stagione inaugurata da Petrarca prosegue anche nel Quattro-Cinquecento: questo schema è al quinto posto come frequenza sia in Bembo che in Della Casa, con percentuali simili, mentre nella Colonna risulta essere addirittura il terzo più usato, con un 2,57% di occorrenze: non è quindi la sua percentuale in senso assoluto ad aumentare, quanto piuttosto la tendenza della poetessa a ridurre la varietà dei contraccenti, accentrandoli molto (come già visto) nei moduli di sesta e settima.

Esattamente come nei *Fragmenta*, anche nelle *Rime* lo scontro di ictus in seconda e terza cade raramente in corrispondenza di uno snodo sintattico: sia Petrarca che la Colonna, preferiscono le cesure anticipate nei moduli di terza, con prevalenza infatti dello schema con ictus ribattuti in terza e quarta piuttosto che in seconda e terza. Ciò, come avevamo già potuto notare, differenzia la Colonna dagli altri petrarchisti contemporanei, che mostrano di prediligere gli attacchi in seconda, non in terza posizione.

A1. 12	con chiare opre adempì l'altera voglia;	2 3 6 8 10
A2. 14	son troppo erti al mio pie', finché la vaga	2 3 6 8 10
S1. 17	ond'Ei cadde nel dolce letto, e volo	2 3 6 8 10
S2. 4	salir l'altra del ben nuda e leggiara,	2 3 6 7 10
E1. 19	dal gran manto di Pier covertò intorno.	2 3 6 8 10

⁵⁰ Cfr. Praloran, 2003, pp. 130-131.

Tuttavia non sono assenti i casi in cui il ribattimento d'accenti o l'incontro vocalico si situano in corrispondenza di una cesura anticipata in seconda posizione.

A1. 9	il ciel, ch'or suoi benigni lumi asconde,	2 3 6 8 10
S1. 3	Non han, credo, costor guardato al piano	2 3 6 8 10
E1. 4	la man; scaccia le nubi d'ogn'intorno	2 3 6 8 10

1.10.4 Contiguità di terza e quarta.

Nella lirica tradizionale, gli schemi di terza e quarta presentano frequentemente la cesura anticipata del verso, anche a causa della consistenza che la posizione di terza possiede nella struttura del verso petrarchesco; nei *Fragmenta* infatti, gli snodi sintattici sono molto più frequenti in concomitanza del ribattimento d'arsi (o dell'incontro vocalico) tra terza e quarta sede rispetto alla seconda e terza, come abbiamo già visto. In Petrarca, infatti questo è il secondo schema più usato dopo quello di sesta e settima, con il 5,7% di occorrenze.

Vittoria Colonna, ancora una volta, non si discosta di molto dall'aretino, presentando il 5,85% di occorrenze e usando questo schema diffusamente dopo quello di sesta e settima. Lo stesso accade con Bembo e Della Casa, anche se quest'ultimo predilige (seppur di poco) lo schema in quarta e quinta (4,09%) rispetto a quello in terza e quarta (4,01%).⁵¹

Citiamo quindi alcuni esempi in cui si hanno versi bipartiti, quasi sempre *a minore*, in cui di norma il contraccento avviene per la vicinanza di un bisillabo (anche tronco) o di un monosillabo a un bisillabo piano, mentre più raramente si hanno incontri vocalici. Spesso, inoltre, si trovano delle anastrofi nella parte iniziale del verso, in concomitanza dello scontro d'arsi.

A1. 12	s'infiammar l'alme, e nei più saggi cori	3 4 7 8 10
A2. 12	di leggiadre alme, o pargoletti amori,	3 4 8 10

⁵¹ Cfr. Grosser, 2016, p. 192.

S1. 8	Tempo è pur ch'io, con la precinta vesta,	1 3 4 8 10
S2. 4	col divin Figlio, novo Adam secondo,	3 4 6 8 10
S2. 5	di pietà viva escon dal sacro lato,	3 4 6 8 10
E1. 2	del mio Sol vivo, e questo parco e avaro	3 4 8 10

Anche in questo caso non sono da dimenticare gli endecasillabi che presentano un contraccanto legato da sinalefe, con effetto di legato-staccato (nei primi tre esempi) e versi che presentano parole contigue per sinalefe al ribattimento, risaltando la densità fonica della linea con allitterazioni.

S1. 6	per le nostre <i>empie</i> colpe, e 'l tristo core	3 4 6 8 10
S2. 17	e perché <i>ancor</i> con le promesse insieme	3 4 8 10
A1. 9	l'aer sereno <i>avea</i> , l'aure seconde;	1 3 4 6 7 10
A2. 13	e da questo <i>alto</i> par che ad or ad ora	3 4 6 8 10
S1. 1	sì che <i>scopra</i> altre muse ed altro monte	3 4 6 10

1.10.5 Contiguità di quarta e quinta

Il modulo, già poco frequente in Petrarca (2,93%) e nella lirica successiva, è episodico è assolutamente raro in Vittoria Colonna: lo troviamo solo nello 0,35% dei versi da noi analizzati. Esso è quasi sempre in posizione di cesura, così da creare una sorta di raccordo tra elementi sintattici altrimenti distinti (due coordinate, principale e subordinata, sintagma e verbo).

A1. 5	mostra il vigor, sfoga gli sdegni e l'ire.	1 4 5 8 10
A1. 9	dal cui furor cruda procella insorge;	4 5 8 10
S1. 1	volta al Signor, onde il rimedio venne,	1 4 5 8 10
E1. 16	leggiadro stil vince chi mai d'alloro	2 4 5 8 10

1.10.6 Contiguità di quinta e sesta

Schema molto raro, in Petrarca è il meno diffuso dopo quello di prima e seconda. Spiega Praloran, che «essendo difficile pensare a un accento di quinta portante in uno schema discendente **56**, resta la successione **56** ascendente, ma l'accento di sesta è spessissimo complicato da quello di settima e raramente viene intensificato a sinistra. In più, l'accento di quinta, trovandosi giusto a mezzo tra le due sedi classiche di cesura, finisce per connotare in ogni caso un andamento sbilanciato del verso.»⁵²

Vediamo come anche nei petrarchisti successivi la tendenza non sia diversa: il secondo meno usato sia in Bembo che in Della Casa, risulta essere poco amato anche dalla Colonna (1%), che però preferisce questa soluzione in quinta-sesta piuttosto che quella in quarta-quinta appena vista, a differenza di tutti gli altri poeti citati e di Petrarca stesso. L'ictus di quinta talvolta è gregario a quello di sesta: in questo caso la successione delle due arsi è ascendente, come negli esempi che seguono.

A1. 8	ne l'opra sua più cara e più gradita,	2 5 6 8 10
A2. 16	ma levar mortal voce ove quel santo	3 5 6 10
S1. 8	ma perché la man santa non m'additi,	3 5 6 10

Tuttavia, molto più spesso, l'ictus di quinta non può essere considerato come un semplice appoggio dell'accento di sesta, ma anzi, tende ad accentrare il ritmo intonativo in quella sede a causa dell'uso massiccio che la Colonna fa delle parole apocopate, verso cui naturalmente viene spinto il peso dell'arsi tra quinta e sesta.

S1. 19	Anima, il Signor viene! omai disgombra	2 5 6 8 10
E1. 12	lasciando al Signor vero, e sciolta e schiva,	2 5 6 8 10

⁵² Praloran, 2003, p. 163.

1.10.7 Contiguità di settima e ottava.

Negli schemi di settima e ottava, a volte l'ictus d'ottava appare come variazione su un modello dattilico, se il settimo accento è gerarchicamente più forte dell'ottavo, creando endecasillabi per lo più *a minore*.

A2. 6	grave dolor, ch'al gentil petto excluse	1 4 7 8 10
S2. 6	la vera Vite, ch'unir seco vole	2 4 7 8 10

1.10.8 Contiguità di nona e decima.

Come è noto, in Petrarca, ma anche nella lirica tradizionale fino a Dante (soprattutto nella *Commedia*), lo schema di nona e decima è il più diffuso dopo quello in sesta e settima: l'intenzione comune è quella di voler intensificare ritmicamente la punta del verso. In Petrarca, quindi, questo scontro d'arsi viene usato nel 4,9% dei casi, e non dissimile è il comportamento di Bembo (3,02%), anche se preferisce lo schema di seconda e terza. In Della Casa, invece, notiamo già un cambiamento di rotta: la percentuale si avvicina a quella Petrarquesca solo per un'intensificazione generale della percentuale degli ictus contigui, ma è al quarto posto tra i moduli più usati.⁵³

Ancora più drastica, se così si può dire, la sfortuna di questo schema in Vittoria Colonna, che non solo ne abbassa la percentuale (1,78%), ma lo porta al quinto posto tra i più usati, quasi al pari con il modulo di settima e ottava. Bisogna notare, però, come in generale si noti un cambiamento di stile nella poetessa al passaggio dalle rime amorose a quelle spirituali: in quest'ultime, infatti, si nota un'intensificazione degli ictus di questo tipo, oltre che del tipo sesta-settima. Approfondiremo questo aspetto, e in generale il mutamento di stile e di intenzioni della Colonna, in un capitolo successivo dedicato allo snodo importante tra la sezione delle *Rime amorose e amorose disperse* e delle *Rime spirituali e spirituali disperse*.

⁵³ Cfr. Grosser, 2016, p. 192.

Come ci illustra Praloran,⁵⁴ nella *Commedia*, così come nei *Fragmenta*, la parte finale del verso è spesso luogo di coppie di sostantivi e aggettivi, il primo dei quali è bisillabico o trisillabico apocopato e il secondo bisillabico piano. Nonostante la minore frequenza di questo schema nella Colonna, anche qui possiamo notare questa tendenza, spesso accompagnata con richiamo fonici di vario genere.

A1. 9	non de' creder alcun che sicur varca	2 4 6 9 10
A2. 17	ché poggiando ognor più sua immortal gloria	1 3 5 6 9 10
S1. 14	Quando vedrò di questa mortal luce	1 4 6 9 10
S2. 20	che son più dolci al cor ch'ha maggior sete,	4 6 9 10
E1. 9	quel figlio che non porta il vigor vero	2 6 9 10

Diffuse frequentemente in Petrarca sono, anche qui, le costruzioni con sinalefe tra nona e decima, tanto da costituire quasi la metà dei suoi endecasillabi di nona e decima. In Colonna questa realizzazione è minoritaria rispetto alla variante con scontro d'accenti, ma comunque non assenti.

A2. 21	ricca de la sua gloria in sì breve ora.	1 6 9 10
S2. 19	dal non aver sugli omer le grandi ali	4 6 9 10
E1. 8	Tanti lumi, che già questa fosca ombra	1 3 6 9 10

Tipici di Petrarca, inoltre, sono dei versi in cui l'unica pausa di scansione cade proprio in nona sede spingendo l'intonazione sulla fine della sequenza del verso; e così in Colonna.

A2. 21	a Morte ch'anzi tempo ogni ben mora!	2 4 6 9 10
S1. 4	e s'alcuna di lor un gentil core	3 6 9 10
S2. 15	ch'a l'Autor d'ogni ben, Sua mercé, piace.	3 4 6 9 10

⁵⁴ Praloran. 2003, p. 165.

Possiamo notare, infine, come anche nella Colonna questo tipo di versi si presti bene a tripartizioni (meno spesso a divisioni in quattro) dell'endecasillabo, specie negli ultimi esempi visti, in cui l'ultimo apice che cade tra nona e decima.

2. Oltre l'endecasillabo: qualche considerazione sul settenario.

Dopo la trattazione dell'endecasillabo in Vittoria Colonna, passiamo ora ad analizzare l'utilizzo del settenario. Il verso in questione è rarissimo nelle *Rime*, tanto che possiamo velocemente effettuare un'analisi sulla totalità dei settenari presenti nell'opera, senza ricorrere a campioni ristretti come nel caso dell'endecasillabo.

	Rime amorose	Rime amorose disperse
	vv. 7	vv. 9
46	1	1
16	0	1
146	2	2
246	4	3
36	0	1
256	0	1

Tabella 2.1.1. *Le occorrenze dei settenari nelle Rime.*

In particolare, già ad un primo approccio emerge come il verso breve sia presente soltanto nella prima sezione delle *Rime*, mentre è totalmente assente nelle *Rime spirituali*, *Rime spirituali disperse* e *Rime epistolari*. Per quanto riguarda le forme metriche in cui questo verso viene utilizzato, la quasi totalità delle occorrenze dei settenari le possiamo rilevare nei madrigali, accompagnati da una sola canzone. Questa è anche l'unica canzone presente nelle *Rime*, con schema ABC ABC CDEeDD: nell'opera stessa, infatti, le forme metriche diverse dal sonetto occupano soltanto l'1,79% dei componimenti (tra cui troviamo anche un'epistola in terzine dantesche, un componimento in terzine dantesche e un'ottava, tutti realizzati con

endecasillabi). Solo in 4 casi troviamo la presenza di settenari, su 390 componimenti nelle *Rime*.

Il campione, dunque, è molto ristretto e già questo è un segnale molto forte. Ricordiamo come nella tradizione, mentre Dante relega il settenario ad un ruolo inferiore e spesso contrapposto all'endecasillabo⁵⁵, in Petrarca questo raggiunge maggiore dignità e forza. La Colonna, dunque, che spesso si innesta nella tradizione petrarchesca in maniera molto fedele, questa volta sembra discostarsene, prediligendo in maniera netta il sonetto rispetto, ad esempio, alla canzone. Ma è davvero così semplice la questione?

Per venirne a capo, entriamo ora nel merito delle frequenze. In generale, possiamo vedere come Vittoria Colonna prediliga il modulo a tre ictus rispetto a quello a due: complessivamente, quelli sono presenti dodici volte (su sedici settenari totali) con anche la presenza, seppur scarna, di moduli con ribattimenti. Nonostante le percentuali esigue nell'utilizzo del settenario, dunque, si nota la tendenza della poetessa ad addensare e a complicare l'assetto ritmico del verso, intensificando un verso altrimenti definito come 'lieve', imitando perfettamente ciò che avveniva già in Petrarca, e allontanandosi da Dante, Cino e altri Duecenteschi che prediligono il modulo a due ictus.⁵⁶

Notiamo però delle piccole differenze nella frequenza dei moduli. In Petrarca, infatti, è il modulo 36 ad essere il più assiduo, con una percentuale di presenze del 20,2%, mentre questo in Vittoria Colonna è presente solo una volta. È il modulo 246, seguito da quello 146, invece, a essere più frequente nelle *Rime*: questo settenario a tre ictus rimanda direttamente ad uno schema accentuale a base giambica, tanto che troviamo una forte isoritmia con quello che è lo schema prediletto dalla Colonna negli endecasillabi (246810 e 246). Questo accade anche in Petrarca, ma appunto, in minor misura: il modulo più ricorrente usato dal poeta nell'endecasillabo è comunque il 24810, che non è coerente con quello più usato nei settenari.⁵⁷

⁵⁵ Cfr. Bozzola 2003, p.130 e Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, V, 2-3 “*Pentasillabum et eptasillabum et endecasillabum in usu frequentiori habentur [...] Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbior, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum.*”

⁵⁶ Cfr. Bozzola 2003 pp. 131-132.

⁵⁷ Cfr. Bozzola 2003, Id.

Mi sembra inoltre notevole evidenziare come il modulo 26 cali fortemente in Petrarca rispetto alla tradizione, con un divario anche di dieci punti, coerentemente con l'idea che il settenario debba cessare di «essere un verso veloce, che veicola i valori stilistici della *levitas*»⁵⁸. Questa tendenza all'addensamento e all'eliminazione della *dulcedo* è potrebbe essere presente anche nelle intenzioni Vittoria Colonna, che elimina il modulo 16; tuttavia con numeri così esigui diviene difficile trarre conclusioni definitive e importanti.

Possiamo però riflettere su come Vittoria Colonna, nonostante si discosti dalla tradizione petrarchista che favorisce un uso maggiore del settenario e di quelle forme metriche che Petrarca stesso ama inserire nei *Fragmenta*, usi comunque il settenario spesso linea con quello che è il suo modello di stile, discostandosi dal paradigma solo nell'apparenza, ma non nella sostanza.

Volendo quindi tracciare i confini di un'analisi tematica, ci basiamo appunto sul rapporto funzionale che può essere presente tra l'utilizzo del verso breve e la demarcazione di unità tematiche nuove o a sé stanti: non possiamo non ricordare come nelle canzoni petrarchesche il settenario segni spesso la transizione dalla fronte alla sirma. Tipico del poeta è la presenza, nel primo verso della sirma, della stessa rima dell'ultimo della fronte: spesso questo verso è proprio un settenario, che si pone come verso di confine tra una prima e una seconda unità tematica.

Se volgiamo l'attenzione allo schema metrico dell'unica canzone della Colonna pervenutaci, possiamo notare come questo sia, nonostante l'assenza del settenario nella *concatenatio*, tipicamente petrarchesco: ABCABC CDEeDD, con presenza del doppio piede, della *concatenatio* e anche della *combinato* conclusiva. Questo schema è presente frequentemente in Petrarca, come ad esempio nella RVF 323 (ABCABC cDEeDD), ma qui in tutte le strofe «ad esclusione della prima, il settenario è il perno tra primo e secondo momento della rappresentazione»⁵⁹. Ciò non avviene però in Vittoria Colonna, dove se nella fronte si può dedurre che il settenario demarchi il dolore e la sofferenza della poetessa, poi questo utilizzo apparentemente strumentale viene meno.

⁵⁸ Cfr. Bozzola 2003 p. 131.

⁵⁹ Cfr. Bozzola 2003, p. 134.

Per quanto riguarda i tre madrigali della Colonna, mi sembra interessante evidenziare non tanto l'uso del settenario come snodo sintattico, ma piuttosto come esso sia funzionale a rafforzare l'incipit del componimento. Nel madrigale 10, ad esempio, il primo verso, settenario, è quasi epigrafico («Non più timor omai;»), lasciando presagire la perdita della speranza e la sopraffazione del dolore che la poetessa tratterà nei versi successivi. Lo stesso nel madrigale 52, in cui il settenario serve, a mio avviso, a dare maggior *gravitas* e rilevanza all'incipit del componimento, mettendo in chiaro rilievo la sofferenza della poetessa anche grazie all'isolamento del sintagma iniziale («Occhi, piangiamo tanto»).

Infine, non è forse di scarso rilievo evidenziare l'assenza del settenario nella seconda parte del canzoniere della Colonna, come già avevamo rilevato nella parte iniziale di questo capitolo. Le *Rime*, infatti, sono strutturate su modello petrarchista: una prima parte, comprende componimenti amorosi dedicati al marito; e una seconda parte, in cui l'amore terreno viene sostituito da un amore più spirituale, tanto che non si parla più di un amore benedetto dal volere divino, ma di un sentimento impuro, umano e quasi di ostacolo alla perfetta realizzazione cristiana dell'amore con Cristo. Presa coscienza di questo apparente cambiamento ideologico della Colonna, che rivela comunque l'intenzione di dare quantomeno una bipartizione al suo canzoniere, bisogna però tenere conto ciò che viene affermato da Tatiana Crivelli:

L'intera produzione "amorosa" di Vittoria Colonna è stesa dopo la morte di Ferrante, avendo per di più la scomparsa di costui come vero e proprio nucleo generatore della propria ispirazione. Pertanto da un punto di vista stilistico e tematico la raccolta si configura semmai più correttamente [...] come una serie significativa di testi vedovili, variamente incentrati o sulla commemorazione dell'amore perduto – evocato in forma più o meno spirituale, più o meno carnale, fra memoria del passato e suoi effetti sul presente – o sull'oggetto d'amore a cui l'anima anela in prospettiva di un'unione futura, ovviamente di carattere spirituale, e che si allarga fino alla contemplazione mistica del divino.⁶⁰

⁶⁰ Crivelli 2013, p. 122.

L'eliminazione quindi del settenario in questa seconda parte del canzoniere, può essere funzionale al dare ai testi della parte spirituale una maggior *gravitas* e serietà che spesso (nonostante la sua ri-funzionalizzazione attuata da Petrarca) il settenario, e in particolare il madrigale, non riescono a dare.

3. Le rime in Vittoria Colonna: premessa

Nell'analizzare le rime del canzoniere della Colonna, andremo in questo capitolo a considerare non più un campione di versi (e quindi di rimanti), come effettuato ad esempio nell'analizzare l'utilizzo dell'endecasillabo, bensì la totalità dei versi presenti nei sonetti della poetessa. L'analisi quindi procederà in questo modo:

- in primo luogo effettueremo un'analisi degli schemi metrici usati nei sonetti delle *Rime*, inseriti comunque in un circuito di confronti e correlazioni in *primis* con Petrarca, e poi anche con i maggiori autori del Quattro-Cinquecento petrarchista. A questa, seguirà un breve approfondimento sulla presenza del sonetto caudato e soprattutto di numerose rime irrelate: si cercherà quindi di dare un'interpretazione e soprattutto una spiegazione ad questi fenomeni molto rari nella tradizione, addirittura assenti in Petrarca, ma usati non così sporadicamente della Colonna.
- In seguito, andremo ad analizzare le classi rimiche presenti nel canzoniere colonniano basandoci sul modello offerto da Afribo 2009: in primo luogo, l'analisi verrà effettuata in maniera generica su occorrenze e percentuali, per poi entrare nel merito dei rimemi. Daremo quindi uno sguardo singolarmente alle rime e ai rimanti, suddivisi in consonantici, vocalici, e in iato.
- Inoltre, concluderemo la riflessione di questo capitolo con una breve considerazione sul volume stesso dei rimanti, a cui seguirà un'analisi più dettagliata delle occorrenze e delle modalità d'utilizzo delle rime tecniche.

Dato quindi un breve sunto degli scopi del lavoro e delle sue metodologie, possiamo procedere all'analisi, che vedrà la sua conclusione definitiva nel prossimo capitolo, in cui (insieme ad una riflessione sull'endecasillabo) cercheremo di comprendere se e come nelle *Rime* della Colonna vi siano effettive e rilevanti differenze tra la prima e la seconda parte del canzoniere.

3.1 Gli schemi metrici.

Nell'analizzare l'utilizzo della rima in Vittoria Colonna, ritengo utile partire da un esame sulla percentuale degli schemi rimici, da confrontare con ciò che avviene in Petrarca. Innanzi tutto, nelle quartine dei *Fragmenta* gli schemi delle rime si distribuiscono in questo modo:⁶¹

ABBA ABBA	303	96%
ABAB ABAB	13	3,5%
ABAB BABA	1	0,31%

Tabella 3.1.1. *Gli schemi delle quartine nei Fragmenta.*

Possiamo notare brevemente una fortissima preponderanza in Petrarca dello schema con rime incrociate, ancora una volta in contrasto con la tradizione duecentesca che prediligeva una rima di tipo alternato.⁶²

Nella Colonna avviene invece un processo di semplificazione per quanto riguarda le quartine: ancora una volta la poetessa percepisce perfettamente la disposizione petrarchesca a prediligere le quartine in ABBA ABBA, ma la assolutizza tanto che questo schema nelle *Rime* diventa l'unico presente. Questo fenomeno non è del tutto scontato, in quanto possiamo vedere come in Galeazzo di Tarsia (ma non in Bembo o Della Casa) le quartine, seppure in percentuali molto esigue, si distribuiscono anche su schemi del tipo ABBA BAAB o ABBA ABAB.⁶³

Passando alle terzine, invece, già in Petrarca il quadro si complica. Vediamo infatti ben 7 tipologie diverse di schemi, anche se la maggioranza delle terzine si assesta attorno ai primi tre tipi.

⁶¹ Cfr. Balduino 1995, p. 253 e Pelosi 2003, pp. 506-508.

⁶² Cfr. Soldani 2003, pp. 254-257.

⁶³ Cfr. Tieghi 2006, pp. 101-102.

CDE CDE	120	38%
CDC DCD	113	36%
CDE DCE	69	22%
CDC CDC	10	2,5%
CDD DCC	3	0,81%
CDE DEC	1	0,31%
CDE EDC	1	0,31%

Tabella 3.1.2. *Gli schemi delle terzine nei Fragmenta*⁶⁴.

Ravvisiamo nella tradizione petrarchesca, quindi, una forte alternanza e prevalenza tra tre tipi di terzine, tra cui quelli con rime alternate, che riprendono le quartine ABAB ABAB, queste però in riduzione in Petrarca. Tuttavia le percentuali del poeta non sono rispecchiate in Vittoria Colonna, che non solo se ne discosta, ma utilizza anche numerosi schemi rimici assenti del tutto nei *Fragmenta*: ma andiamo nel dettaglio.

Per quanto riguarda lo schema CDE CDE, il più usato da Petrarca, così come per Tasso (20%) e Della Casa (28,77%)⁶⁵, non vediamo grosse differenze nella poetessa, dato che anche nelle sue *Rime* risulta essere lo schema più diffuso con 138 occorrenze, poco più del 36% del totale: si accosta, quindi, significativamente ai dati di Petrarca, così come il suo contemporaneo Michelangelo, che ripete questo schema su 70 dei suoi 78 sonetti completi.⁶⁶

Tuttavia, per quanto riguarda il secondo schema più usato dal poeta nelle terzine, quello in CDC DCD, possiamo vedere una sua significativa riduzione non soltanto nella Colonna, che ne dimezza le occorrenze (15,4%, vedi *Tabella 3.1.3*), ma anche in Tasso (addirittura 8,8%, preferendo lo schema CDE DCE nel 18,4% dei casi) e in Della Casa (21,92%). Solo Bembo, precursore di questi petrarchisti cinquecenteschi, rimane in un certo senso vicino a Petrarca con un 37,3%, ma dimezzando totalmente le occorrenze nei sonetti in CDE CDE; e come lui anche

⁶⁴ Cfr. Pelosi 2003, pp. 508-510.

⁶⁵ Cfr. Afribo 2009, p. 172.

⁶⁶ Cfr. Afribo 2009, p. 169.

Gaspara Stampa di cui, come dice Afribo, il lettore si «stupirà del suo iper correttismo bembiano: CDC CDC al 91%».⁶⁷

La situazione, quindi, si presenta già da subito molto variegata. Allo stesso modo, possiamo vedere come il terzo schema rimico più diffuso in Petrarca, quello in CDE DCE, sia il terzo più diffuso anche in Colonna, ma con percentuali significativamente disomogenee: la poetessa, infatti, pareggia quasi perfettamente le percentuali di questo schema con quelle del precedente (59 occorrenze per CDC DCD nelle *Rime* e 61 per CDE DCE), diminuendo comunque la percentuale complessiva dei tre schemi metrici appena visti. Infatti, se in Petrarca queste tre tipologie di terzine rappresentano il 96% del totale, in Colonna occupano appena il 67%, lasciando enorme spazio ad altri possibili combinazioni rimiche nelle terzine.

Invero, un dato importantissimo in questo senso è il passaggio dello schema CDE DEC da una sola occorrenza in tutti i *Fragmenta* ad addirittura 45 occorrenze totali nelle *Rime*, per un 11,74% che cozza ulteriormente con l'altissima percentuale dello schema CDE CED: questo è del tutto assente in Petrarca, ma presente nella Colonna per quasi il 17% dei casi. Entrambi gli schemi, d'altronde, non sono rari nei petrarchisti cinquecenteschi, anche se è molto rilevante in Della Casa l'assenza del tipo CDE DEC, in favore di una maggior concentrazione nel secondo tipo di cui sopra, con il 12,33% delle occorrenze. Proprio nel tipo CDE CED, infatti, troviamo lo schema di un sonetto conosciutissimo dai cinquecentisti, ovvero *Questa vita mortal* di Della Casa⁶⁸.

Infine, Afribo rileva come la crescita di certi schemi non petrarcheschi sia direttamente proporzionale ai mutamenti del secolo, e soprattutto spesso legata a cambiamenti di contenuto. Sulla Colonna, infatti, scrive:

CDE CED aumenta man mano che da contenuti amorosi il sonetto si sposta ad argomenti spirituali o altro. Nella prima sezione amorosa delle *Rime* di Vittoria Colonna CDE CED si ferma a un 5% scarso, ma si impenna oltre il 21% nella prima sezione delle *Rime spirituali* dell'edizione Bullock.⁶⁹

⁶⁷ Cfr. Afribo 2009, p. 168.

⁶⁸ Cfr. Afribo 2009, p. 171.

⁶⁹ Afribo 2009, p. 172.

Altri schemi metrici presenti in Vittoria Colonna, ma assenti in Petrarca, sono quello con terzine in CDE ECD (2,34%) e i casi isolati di schemi con rime irrelate (vedi *Tabella 3.1.3*), che approfondiremo tra poco; mentre per quanto riguarda gli schemi con un'unica occorrenza in Petrarca (CDE DEC e CDE EDC) questi sono presenti in maniera minoritaria o del tutto assenti, nel secondo caso. Infine, lo schema CDC CDC che comunque in Petrarca si presenta nel 2,5% dei casi, è totalmente assente nella Colonna.

Tutto ciò si inserisce in quel processo di adesione/distanziamento dal modello petrarchesco che possiamo rilevare in tutta la produzione dei petrarchisti cinquecenteschi, a vari livelli e in vario modo.

CDE CDE	136	35,41%
CDE CED	65	16,92%
CDE DCE	61	15,88%
CDC DCD	58	15,1%
CDC CDC	-	-
CDE DEC	45	11,71%
CDE ECD	9	2,34
CDE EDC	5	1,3%
CDE DED	1	0,26%
CDE FDG	1	0,26%
CDE DCF	1	0,26%
CDE CDF	1	0,26%
CDC DCD dEE	1	0,26%

Tabella 3.1.3. *Gli schemi delle terzine nelle Rime di Colonna.*

Un'ultima, seppur breve, considerazione. Come si può notare dalla *Tabella 3.1.3* tra gli schemi del sonetto troviamo anche il cosiddetto sonetto caudato, che secondo la definizione di Beltrami 2002 sarebbe un «sonetto al quale è aggiunta una 'coda', formata da un settenario in rima con l'ultimo verso del sonetto vero e proprio

e da due endecasillabi a rima baciata.»⁷⁰. Lo troviamo in *Rime spirituali disperse* 37, il penultimo di questa raccolta, ed è il seguente:

Grazie a Te, Signor mio, che, alor verace
sento la Tua promessa, alor la fede
si fa più forte, alor, Tua gran mercede,
nel maggior duol la speme è più vivace;
e, se ben per brev'ora afflitta giace
la carne, inferma quasi in propria sede,
lo spirto principal, che la possede,
dona arra al cor de la sua eterna pace,
al qual pareva d'avere un nembo nero
entro e d'intorno, non ch'ei fosse oppresso,
anzi nel Tuo valor fatto più altero,
quand'io mi vidi, più che mai da presso,
da Te mandato a me colui che 'l vero
m'ha sempre così ben ne l'alma impresso;
onde 'l celeste messo
scacciò le nebbie, e di pietade adorno
rese al core ed agli occhi un puro giorno.

La presenza di un sonetto caudato, seppur inusuale, non deve apparire strana: questo era infatti presente comunque nella tradizione Cinquecentesca (ad esempio, proprio in Michelangelo, grande amico della Colonna e suo corrispondente, come ben sappiamo). Passiamo dunque ad analizzare un fenomeno molto più inusuale: la presenza di rime e versi, irrelati.

3.1.1 Un caso unico: le rime irrelate.

Prendiamo ora in considerazione quegli schemi metrici, di cui già accennavamo sopra, non solo insoliti rispetto alla tradizione, ma talmente particolari

⁷⁰ Cfr. Beltrami 2002, p. 413.

da presentare delle rime irrelate. Per rima *irrelata* si intende, come la definisce Beltrami 2002, «non qualunque caso di mancanza di rima, ma il fatto che un verso sia privo di rima entro uno schema di rime che in determinate posizioni ammette o impone versi non rimanti»⁷¹. Nelle *Rime*, infatti sono ben quattro i sonetti in cui si presenta questo tipo di rima, e ognuna inserita in uno schema metrico diverso, come possiamo vedere appunto nella *Tabella 3.1.3*.

Il primo esempio lo abbiamo già nelle *Rime amorose disperse* 7, con uno schema ABBA ABBA CDE FDG: le rime irrelate qui sono talmente numerose che nelle terzine solo C rima.

S'io cerco, ahi lassa! fuggir dal pensiero
che mi tormenta ognor, nulla mi vale;
e s'io lo scaccio aggiungo male a male,
ché torna con più impeto e più fiero.

S'io lo minaccio più superbo e altero
mi strugge e strazia, d'altro non li cale;
s'io lo lusingo ratto mette l'ale
e ascende al Ciel pur con l'usato impero.

Dunque che debbo far? Chi mi **conforta**?
Chi mi porgerà aita, ahi dura *sorte*!
contra questo pensier che mi **tormenta**?

Dogliomi del presente e temo il **peggio**;
s'a tante morti non dà fine *Morte*
eterno fia 'l pensier, la pena **eterna**.

È evidente come l'unica rima presente sia quella dei vv. 10-13, *sorte* : *Morte*; anche se possiamo rilevare qualche fenomeno fonetico. Ad esempio, la continua allitterazione della *t* e della *r* tra *conforta* : *tormenta* : *eterna*, nonché l'assonanza tra *tormenta* ed *eterna*, oltre al fatto che queste tre parole rima finiscono per *-a* e che sono tutte rime consonantiche. Assolutamente in contrasto, invece, il v. 12 con la rima *peggio*, in cui l'unico legame fonico è rappresentato vagamente dalla presenza della *e*: non solo non ha altri legami di consonanza e assonanza, ma delle quattro è

⁷¹ Beltrami 2002, p. 221.

l'unica rima non consonantica, ma con una geminata e uno iato. Se rivolgiamo il nostro sguardo anche al contenuto stesso del sonetto, possiamo notare come la parola *tormenta* in realtà sia un rimando esatto al verso 2 dello stesso sonetto: un legame forte quindi tra l'incipit delle quartine (vv. 1-2 «[...] Fuggir dal pensiero | che mi **tormenta** ognor, nulla mi vale») e quello delle terzine (vv. 10-11 «Chi mi porgerà aita, ahì dura sorte! | contra questo pensier che mi **tormenta?**»). Inoltre, il verso 14, con rima irrelata, vede non solo la presenza di un chiasmo, ma anche una rima interna che si presenta identica e nella stessa posizione al verso 11 e allo stesso verso 14:

v. 11 contra questo *pensier* | che mi tormenta?
v. 14 eterno fia 'l pensier, | la pena eterna.

Il fenomeno, quindi, se non trova nessuna spiegazione precisa, né (che mi risulti) casi simili nel Cinquecento o nella tradizione, ha comunque degli elementi di risonanza all'interno del sonetto stesso non banali, e che in qualche modo tentano di compensare proprio la mancanza dell'assetto rimico tradizionale. Ma proseguiamo nell'analisi.

Il secondo sonetto in cui vediamo la presenza di rime irrelate è *Rime spirituali* 4, con lo schema metrico ABBA ABBA CDE DED in cui stavolta l'unica occorrenza di parola non in rima è al verso 9: trattasi quindi di verso *irrelato*.

S'in man prender non soglio unqua la lima
del buon giudicio, e, ricercando intorno
con occhio disdegnoso, io non adorno
né tergo la mia rozza incolta rima,
 nasce perché non è mia cura prima
procacciar di ciò lode, o fuggir scorno,
né che, dopo il mio lieto al Ciel ritorno,
viva ella al mondo in più onorata stima;
 ma dal foco divin, che 'l mio **intelletto**,
sua mercé, infiamma, convien ch'escan fore
mal mio grado talor queste faville;
 e s'alcuna di lor un gentil core

avien che scaldi mille volte e mille
ringraziar debbo il mio felice errore.

Ancora una volta pur essendo una sola parola-rima, questo verso emerge con gran forza. A differenza del sonetto precedente, qui non sono presenti particolari giochi fonici (se non un leggero legame con la rima *faville* : *mille*, anch'essa in doppia), ma il peso del verso irrelato è comunque vigoroso se consideriamo che la parola *intelletto* è l'unica parola-rima quadrisillaba dell'intero sonetto, con forte stacco tra i bisillabi *stima* e *fore* dei versi 8 e 10. Non solo: la posizione di questo verso irrelato è decisiva per l'andamento del sonetto, sia perché si situa nella cerniera tra quartine e terzine, sia perché a conclusione di un'avversativa iniziata proprio al v. 9 con quel *ma* che vuole dare una svolta, e una conclusione, a ciò che la poetessa afferma della prima parte del sonetto. Infatti, se prima la Colonna spiega come la propria poesia non ricerchi riconoscimenti terreni né ora, né in futuro, nelle terzine la poetessa prosegue nel ragionamento: illustra infatti come i suoi versi nascano in realtà dall'intervento di Dio, che fa nascere in lei un fuoco, un'ispirazione inaspettata che la porta a generare le sue opere poetiche, quasi senza che ne abbia piena coscienza. Un punto di snodo, quindi, quello della parola-rima isolata, che però non manca di creare stupore e perplessità.

Anche Veronica Copello, studiosa in particolare del ms. Vat. Lat. 11539 donato da Vittoria Colonna a Michelangelo, e contenente le *Rime spirituali*, si sorprende di quell' *intelletto* del verso 9, che resta inspiegabile e «unico caso della raccolta e conservato identico nella stampa del 1546». ⁷² La Copello, però, non si limita a questo e avanza un'ipotesi interessante e pienamente condivisibile. L'esigenza della poetessa di inserire un verso irrelato non può, per la studiosa, essere sintomo di poca cura delle rime da parte della Colonna: «lo dimostrano almeno i numerosi accorgimenti adoperati nella costruzione della raccolta, nell'accostamento di un componimento a un altro, nella realizzazione di 'catene' tematiche di sonetti» ⁷³. Tuttavia, ipotizza la Copello, sorge spontaneo il dubbio che l'infrazione alla regola possa essere una voluta e concreta esibizione della rozza e incolta rima evocata dalla

⁷² Copello 2014, pp. 107-108.

⁷³ Id.

Colonna ai vv. 3-4, forse come una sorta di provocazione: «io non adorno | né tergo la mia rozza incolta rima».

Il terzo e penultimo esempio di rima irrelata lo troviamo ancora una volta nelle *Rime spirituali*, sonetto 55, stavolta con schema ABBA ABBA CDX CDX: un'ulteriore differenza nell'uso di queste non-rime, che stavolta sono due, entrambe nei versi conclusivi delle terzine.

Con che saggio consiglio e sottil cura
dee l'uom d'intorno e dentro e lungi e presso
guardar, ornar e pulir l'alma spesso
con severo occhio e con giusta misura,
sapendo che di Dio per la man pura
del santo amor v'è sempre il volto impresso
sì, che acciò ch'Egli in noi veggia Se stesso
non macchi fallo uman la Sua figura.
Lontan da sé l'imagin falsa sgombri,
e, mentre può, s'adorni de la vera
chiunque al vero onor l'anima **invia**,
e del divino amor tanto s'ingombri
che si purghi e rinovi, onde l'altera
luce non scorga in lui più cosa **vile**.

Tra i due rimanti *invia* e *vile* possiamo notare dei consistenti richiami fonici per la presenza, in entrambi i casi, del suono della consonante fricativa *v*, disseminata in tutti i versi delle terzine, insieme alla vocale *i*. La cosa più interessante, a mio avviso, sta proprio nella tradizione manoscritta di questo sonetto. Infatti, di nuovo la Copello, in uno dei suoi studi,⁷⁴ non segnala questa rima come irrelata: nel Vat. Lat. 11539 il verso 11 presente è diverso da quello che troviamo nell'edizione Bullock. Nel manoscritto, infatti, è presente «colui che del gran Padre è figlio umile», in perfetta rima con *vile* del verso 14. Dunque, mentre nell'edizione Bullock i vv. 10 – 11 sono i seguenti:

⁷⁴ Cfr. Copello 2016.

e, mentre può, s'adorni de la vera
chiunque al vero onor l'anima **invia**,

Nel ms. Vat. Lat. 11539 edito dalla Copello, gli stessi versi risultano essere:

e s'onori altamente de la vera
colui che del gran Padre è figlio **umile**,

Il costrutto, come si può ben cogliere, è strutturato in maniera del tutto dissimile, ed è anche l'unico punto di disuguaglianza tra il sonetto presente nell'edizione Bullock e quello che ci viene segnalato dalla Copello. Il manoscritto Vat. Lat. 11539, quindi, non sembrerebbe presentare la rima irrelata, anche se Bullock, nella nota al testo fa una precisazione: egli stesso afferma di aver trovato inusuale e quasi incomprensibile la presenza di questa rima irrelata, ma asserisce con forza che questa non sia un errore filologico eseguito da un copista, bensì un 'errore' dell'autrice, in quanto il testo sarebbe identico anche nella maggioranza dei manoscritti da lui analizzati.⁷⁵

Possiamo quindi ipotizzare che sia una precisa volontà della Colonna quella di inserire qui una rima irrelata, tanto più che proprio in quel manoscritto così caro a Michelangelo (e alla base della tradizione manoscritta delle *Rime*) vediamo appunto un uso diverso, modificato solo in seguito per la precisa volontà di evitare la rima.

Infine, ancora più sorprendente sono le rime irrelate in *Rime spirituali disperse* 18, in cui ancora una volta troviamo coinvolti i vv. 11-14, con schema ABBA ABBA CDX DCX.

Deh! manda oggi, Signor, novello e chiaro
raggio al mio cor di quella ardente fede
ch'opra sol per amor, non per mercede,
onde equalmente il Tuo voler li è caro!
Dal dolce fonte Tuo pensa che amaro

⁷⁵ Bullock 1982, cfr. nota a p. 386 e p. 392 per le occorrenze precise in cui troviamo l'una o l'altra versione.

nascer non possa; anzi riceve e crede
per buon quant'ode e per bel quanto vede,
per largo il Ciel quand'ei si mostra avaro.

Se chieder grazia a l'umil servo lice
questa fede vorrei che illustra, accende
e pasce l'alma sol di lume **vero**;

con questa in parte il gran valor s'intende
che pianta e ferma in noi l'alta radice
qual rende i frutti a lui tutti d'**amore**

In questo caso, la rima irrelata appare davvero inspiegabile, e quasi frutto di un errore. Tuttavia, qualche legame è presente: innanzi tutto, ancora una volta le rime irrelate si trovano in posizione identiche all'interno della terzina, e proprio in chiusura, il che ci fa pensare ad una precisa volontà della Colonna di sottolineare i concetti chiave del sonetto. Poi, per quanto riguarda la rima *amore*, essa si presenta in consonanza e in parziale assonanza con *amaro* del v. 5, in posizione quasi 'opposta' rispetto a quella del verso 14 (incipit di quartina vs. conclusione di terzina). Per quanto riguarda la rima irrelata del verso 11, invece, possiamo individuare un lieve legame fonico proprio con il verso 7, all'interno della stessa quartina già citata (v. 7 *vede*, v. 11 *vero*). Tuttavia, questa volta non ci vengono in aiuto né considerazioni filologiche, né richiami fonetici o tematici che possano giustificare la presenza di queste non-rime.

L'unica ipotesi che mi azzardo a proporre è che in questo frangente la rima irrelata sia un metodo per creare una sorta di 'gioco', un messaggio intrinseco al sonetto, e che quindi le due parole possano legarsi in un unico sintagma *vero amore* che sottintenderebbe, come già espresso in altri sonetti, la superiorità dell'amore di e per Dio (il *vero amore*, appunto) rispetto all'amore terreno verso Ferrante, o verso qualsiasi dimensione non proiettata alla realizzazione spirituale.

3.2 Le classi rimiche: conteggi e considerazioni

Andando a studiare le rime da vicino, utilizzeremo il modello di analisi proposto da Afribo 2009.⁷⁶ Chiameremo dunque rima vocalica quella con una sola consonante (ad esempio, and**AVO**, am**ORE**); rima in iato quella che si conclude con un gruppo di due vocali (ad esempio, obl**IO**, vol**EA**); rima consonantica quella con gruppo di consonanti intervocaliche (come oltr**ANZA**, app**ARVE**); rima in doppia quella con consonante geminata (come sp**EZZA**, t**ENNE**). Operiamo, in questo capitolo, in modo diverso da quanto fatto per il capitolo sui moduli accentuativi dell'endecasillabo: andremo, infatti, ad analizzare la totalità delle occorrenze delle rime nella Colonna per pervenire ad un'analisi più precisa di questo aspetto del fenomeno metrico, e formulare anche confronti e ipotesi tra le differenze tra la prima e la seconda parte del canzoniere della poetessa.

Sarà mia cura, inoltre, cercare di dare un panorama delle rime che non si rivolga soltanto alla mera considerazione di conteggi e percentuali, ma anche di echi petrarcheschi nell'utilizzo di precise rime o sequenze di parole rima, o di temi che possano risultare significativi.

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		Tot. rime
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.
Colonna	661	35,59	148	7,96	957	51,53	91	4,9	1857
RVF	2785	35,33	1265	16,05	3335	42,31	497	6,30	7882

Tabella 3.2.1. *Percentuali delle rime in tutta l'opera di Vittoria Colonna e nei Fragmenta di Petrarca*⁷⁷.

⁷⁶ Cfr. Afribo 2009, p. 40.

⁷⁷ Cfr. Id.

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		Tot. rime
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.
A	252	38,7	47	7,21	324	49,76	28	4,3	651
S	360	34,09	90	8,52	554	52,46	52	4,92	1056
E1	49	32,6	11	7,33	79	52,66	11	7,33	150

Tabella 3.2.2 *Percentuali delle rime in Vittoria Colonna divise tra Rime Amoroze + Amoroze disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari.*

Vediamo quindi nella *Tabella 3.2.1* i risultati di questo primo spoglio: essi tengono conto di una prima divisione, come detto, in quattro macro-gruppi, ovvero rime consonantiche, vocaliche, in doppia e in iato. Per i confronti con i *Fragmenta* ed eventuali autori del Duecento, consideriamo le percentuali presenti in Afribo 2009, come indicato nella Tabella. Per quanto riguarda, invece, le occorrenze in Della Casa mi rifaccio a Fedi 1993, mentre per Galeazzo e Bembo guardo agli spogli di Tieghi 2006.

Quello che emerge ad una prima analisi è un'immediata differenza tra l'utilizzo delle rime doppie in Colonna e in Petrarca, che vale anche per le rime vocaliche. In particolare, la poetessa mantiene costante il rapporto percentuale delle consonantiche, ma riduce più della metà la presenza delle rime doppie, fenomeno che la distacca non solo dal maestro Petrarca, ma da tutto il Duecento: mentre, infatti, nei *RVF* le rime in doppia sfiorano il 16,05% (cifra del tutto simile a quelle presenti in Cino, Dante, o generalmente nello Stilnovo), in Vittoria Colonna queste raggiungono a malapena il 7,96%. Percentuali così basse non le vediamo nemmeno nel Cinquecento, il cui dato che più si accosta alla Colonna è quello di Galeazzo di Tarsia, che porta le rime in doppia al 10,70%, aumentando però per contro le consonantiche.

Proseguendo, invece, possiamo notare che le rime vocaliche nella poetessa aumentano di quasi dieci punti percentuali rispetto ai *Fragmenta*, avvicinandosi più al modello dello Stilnovo che a quello del Petrarca: anche stavolta, questo è un dato che distanzia la Colonna dai contemporanei, che anche quando aumentano il numero

di vocaliche, non giungono mai a percentuali così distanti dal modello (ancora una volta, Galeazzo si spinge al massimo al 47,05% di vocaliche).

Inoltre, queste due discrepanze tra la nostra autrice e il modello petrarchesco, non riescono a compensarsi nemmeno se classifichiamo le rime in gruppi più ampi: considerando rime consonantiche e in doppia come unica formulazione di un suono più duro e ‘aspro’, e quelle vocaliche e in iato come un unico modulo d’espressione della *dulcedo*, infatti, le differenze sono ancora notevoli. Nel primo caso, vediamo come il totale petrarchesco sarebbe circa attorno al 51,38%, mentre per Colonna sarebbe sul 43,55%; e viceversa. L’adesione perfetta al modello petrarchista, invece, avviene in Bembo, che predilige le consonantiche con un 55,84%, mentre in Della Casa e Galeazzo vediamo un equilibrio quasi perfetto tra asprezza e *dulcedo*.

Possiamo quindi concludere, facendo un generico discorso su tutte le occorrenze delle rime nel canzoniere della poetessa, un allontanamento dal modello petrarchesco, che predilige rime consonantiche, e un riavvicinamento a quelle che erano le metodologie duecentesche e stilnoviste. Vedremo però come quest’apparente correzione del paradigma petrarchesco sia tale solo nell’apparenza, ma non nella sostanza, con l’avvicinamento a metodi tipici dei *Fragmenta* che talvolta riescono ad andare oltre alla semplice analisi delle percentuali, per approdare, in Vittoria Colonna, a qualcosa di altro.

3.2.1 Le classi vocaliche

Vediamo di seguito una tabella delle classi rimemiche in vocale, prendendo ancora una volta come modello Afribo 2009: adottiamo la convenzione per cui le varie classi vocaliche C, D, L eccetera comprenderanno tutte le rime che presentino la stessa consonante presa in analisi, compresa tra due vocali qualsiasi. Quindi, L sarà uguale a ALE, ELE, ILE eccetera; R uguale a ORE, ARE, URA e via dicendo.⁷⁸ Inoltre, mancano nella tabella le occorrenze delle vocaliche in CI e GI: queste infatti

⁷⁸ Cfr. Afribo 2009, pp. 43-44.

sono totalmente assenti in Colonna, anche se invece presenti in Petrarca e in parte del Cinquecento (solo Galeazzo elimina la rima in GI e addirittura quella in G).

	C	D	G	L	M	N	R	S	T	V	Altro	Tot.
Colonna												
N.	78	75	5	123	61	71	351	38	107	48	/	1618
%	4,82	4,63	0,30	7,60	3,77	4,38	21,69	2,34	6,61	2,96	/	
RVF												
N.	124	250	64	429	299	419	751	202	343	278	38	7882
%	1,57	3,17	0,81	5,44	3,79	5,31	9,52	2,56	4,35	3,53	0,48	

Tabella 3.2.1. *Percentuali delle rime vocaliche in Colonna e Fragmenta.*

Analizziamo, quindi, nello specifico quelli che sono i dati delle rime vocaliche. Innanzitutto è importante evidenziare come la Colonna non rinunci a nessuna delle rime tipicamente petrarchesche, cosa che può sembrare banale ma non scontata, se consideriamo che Galeazzo di Tarsia elimina in toto le rime in G o GI. Ciò che la Colonna però, su questa scia, decide di eliminare dal suo paradigma sono le vocaliche in CI e GI, ed eventuali altre tipologie che in Petrarca vanno sotto la colonna ‘altro’: la poetessa, quindi, procede ancora una volta per semplificazione. Ne consegue un aumento in Colonna delle rime in C (dal 1,52% dei RVF a 4,82 delle *Rime*), ma non di quelle in G che con solo 5 occorrenze sono le meno usate di tutto il canzoniere, avvicinandosi quindi più al modello tarsiano che a quello di Della Casa (1,1% di rime in G).

Interessanti anche gli aumenti di circa due punti percentuali delle rime in D, L e T. Ma non quanto l’incremento sbalorditivo della rima in R, che passa da un 9,52% petrarchesco al 21,69% della Colonna, un valore più che raddoppiato. Questo dato è sorprendente e oltremodo significativo, perché va a mettere in crisi proprio quel sistema di rime che Petrarca stesso aveva riformato: come scrive Afribo 2009, la

vibrante in Petrarca è la classe più investita da manovre di riduzione. La poetessa, quindi, vira verso un ritorno alle origini duecentesche, che però non cozza del tutto con la lirica a lei contemporanea: in Tieghi 2006, infatti, vediamo come Bembo aumenti la vocalica in R di meno di un punto percentuale, Della Casa di due, mentre Galeazzo si porta a ben 14,8%. Nel Cinquecento, come d'altronde nei *Fragmenta*, la rima in vRv domina incontrastata, ma sembrerebbe farlo in contrasto con Petrarca e con un occhio piuttosto a Dante; occhio che comunque mai arriva alle percentuali così elevate della Colonna.

Il nostro ragionamento dunque deve andare oltre: se è vero che Petrarca opera una grande riduzione di questo rimema, è vero anche che Afribo 2009 ci avverte di come questa riduzione «non tocchi indifferentemente tutti i rimemi di vRv. I più impietosamente colpiti risultano proprio quei rimemi di maggior successo prima: ARE e soprattutto ORE»⁷⁹. E in Colonna? La prima, che in Petrarca scende drasticamente dal 15-18% degli standard stilnovisti al 4% nei RVF, viene ridotta addirittura allo 0,94% delle totali vocaliche, fenomeno tra l'altro molto interessante se consideriamo che nella poetessa fenomeni di rime tecniche (tra cui soprattutto quelle desinenziali, che tratteremo successivamente) sono assai diffusi, come vedremo successivamente. Per quanto riguarda la rima in ARE, che Afribo rileva essere presente in oltre il 50% dei casi nella Vita Nuova, e in media del 40% nell'altro Stilnovo, in Petrarca la possiamo trovare solo con un 20% scarso che in Colonna arriva addirittura al 10%.

Come ben evidenzia Tieghi 2006, dunque, non facciamoci trarre in inganno da ciò che può emergere a prima vista: Bembo, ad esempio, sembra molto più aderente al modello petrarchesco di quanto non appaia Galeazzo, ma nel primo i rimemi in ORE giungono al 35,8%, ben al di sopra del 20% dei *Fragmenta*.

Analizzando poi non soltanto le desinenze, ma anche le parole-rima, vediamo una tendenza stavolta inversa rispetto al modello: mentre Petrarca riduce le occorrenze di *amore* come parola-rima, in Colonna questa è presente 54 volte, su 96 rimanti in ORE. Una percentuale veramente elevata, a cui va aggiunta anche la presenza petrarchesca della rima in *errore*, con 15 occorrenze: queste due le

⁷⁹ Afribo 2009, p. 48.

possiamo trovare insieme a sistema in 8 sonetti; mentre sono assenti o molto ridotte altre rime petrarchesche come *fattore, furore, umore, odore*.⁸⁰

L'altissima frequenza della vocalica in R in Vittoria Colonna, dunque, si spiega con l'impiego da parte della poetessa di un'amplissima gamma di rimemi. Già solo analizzando le *Rime Amoroze* emergono: ERO 16 volte, ORE 13 volte, IRE 7 volte, ARI e URA 5+5 volte, ERI, ARO, ORA 4 ciascuno, e infine IRO, ORI, ERA, IRI, URO, ERE e ARE con meno di tre occorrenze per rimema.

L'adesione al modello petrarchesco emerge fortemente anche se consideriamo la liquida: sia in Colonna che nel poeta essa viene promossa a seconda classe rimemica vocalica più diffusa dopo vRv, con un lieve aumento ulteriore in Colonna. Interessante notare anche come Afribo metta l'accento sulla presenza nella lirica due-trecentesca di *gielo*: questa parola-rima (che si trova dieci volte in Petrarca), inizia ad emergere con la *Vita Nova*, in cui la serie *cielo : gelo* è in due luoghi cruciali dell'opera dantesca, due canzoni. «E così la serie analoga ma arricchita *cielo : velo : gelo*, che Petrarca usa due volte (RVF 77; 362) la si ritrova significativamente nella petrosa *Io son venuto*»⁸¹. La stessa serie, nello stesso ordine, la troviamo anche una volta in Colonna, in *Rime spirituali* 43, dove la parola *gelo* è inserita in dittologia con *caldo*, proprio come avveniva in Petrarca (dato la cui forza è ancora più evidente se pensiamo che *gelo* è presente solo due volte in tutto il canzoniere della Colonna):

«in caldo e 'n gelo» - cfr. RVF 11, 13; 77, 13; 182, 4; 337, 10.⁸²

al caldo e al gelo, - cfr. S1, 43.

Infine, la classe vocalica più penalizzata rispetto al Petrarca è quella in N (oltre alle considerazioni che abbiamo già fatto su CI e GI), che tuttavia diminuisce solo dello 0,93%.

⁸⁰ Cfr. Afribo 2009, pp. 49-50.

⁸¹ Afribo 2009, p. 51.

⁸² Cfr. Id.

3.2.2 Le classi consonantiche.

	CX	GL	GN	LX	MX	NX	RX	XR	SX	Tot.
Colonna										
N.	4	27	36	51	6	250	193	67	27	1618
%	0,24	1,66	2,22	3,15	0,37	15,45	11,92	4,14	1,66	
RVF										
N.		164	155	272	135	770	941	77	271	7882
%		2,08	1,97	3,45	1,71	9,77	11,94	0,98	3,44	

Tabella 3.2.2. *Percentuali delle rime consonantiche in Colonna e Fragmenta.*

Per quanto riguarda le classi consonantiche, quella più numerosa non è, come in Petrarca, quella in RX, che conta 193 rime, bensì quella in NX che vede anche qui un aumento spropositato dal 9,77% dei *Fragmenta* al 15,45% della Colonna. Dato, questo, inspiegabile anche se guardiamo al Cinquecento: nonostante sia Bembo, che Della Casa, che Galeazzo (quest'ultimo in misura minore) aumentino l'occorrenza di questo rimema, nessuno giunge alle percentuali della poetessa. Tuttavia, nel quadro del Cinquecento possiamo notare come Della Casa sia l'unico a portare la rima in NX al 13,3% e, sebbene la pubblicazione delle sue opere avvenga successivamente rispetto alle *Rime* della Colonna, sia l'unico dei cinquecentisti petrarcheschi da noi presi in considerazione a preferire la consonantica NX rispetto a RX. Viene quindi meno in Vittoria Colonna quella rivoluzione petrarchesca che aveva visto la diminuzione appunto della classe in NX per favorire quella in vibrante, la cui percentuale nella poetessa rimane comunque stabile rispetto ai RVF.

A fare da padrona, in particolare, è la rima in NT che in ogni sezione delle *Rime* giunge, o addirittura supera, la metà delle occorrenze totali delle consonanti in NX: in *Spirituali*, ad esempio, vediamo ben 65 rimemi NT su 109 totali.

Come evidenziato da Afribo, prima della svolta dantesca la classe NX si esauriva completamente in NT (e questo a sua volta nella desinenza ENTE), mentre

in seguito vediamo la concorrenza di suoni alternativi⁸³: quello, cioè, che non avviene in Colonna. In particolare, emerge la preponderanza di particolari parole-rima proprio in ENTE, come *ardente* e *mente*: guardando ancora una volta solo alle *Rime Spirituali*, dei 65 rimemi in NT, ben 21 posizioni sono occupate da *ardente* e 19 da *mente*; le due parole, quindi, non solo superano la metà delle occorrenze totali di NT, ma la coppia *ardente : mente* è presente ben 16 volte solo in *Rime Spirituali*.

È palese, quindi, non soltanto una grandissima predilezione per le rime vocaliche da parte della Colonna, ma anche un ritorno a moduli consonantici tipicamente duecenteschi e monotoni, che ben si discostano dalla varietà dei rimemi utilizzati dal Petrarca.

Se guardiamo invece alla classe consonantica che più ha fortuna nei *Fragmenta*, quella in RX, questa nel Duecento pre-dantesco seguiva lo stesso *trend* già evidenziato da Afribo trattando la NX, ovvero la grande maggioranza delle occorrenze si muove in RT. Stavolta, però, RT non è la classe rimemica preponderante, seppur ben presente con le su 54 occorrenze totali (27,97% che è addirittura inferiore al 29,26% dei sonetti petrarcheschi), ma è RN, con 66 presenze e quindi il 34,19%, percentuale molto importante se teniamo a mente che solo RT occupava nello Stilnovo circa il 65% dei rimemi in RX. Possiamo notare, inoltre, come di nuovo la rima ruoti intorno alla stessa parola, o addirittura allo stesso schema di parole. In particolare, *soggiorno* è presente quindici volte come parola-rima, di cui sei sempre in rima con *giorno*: *soggiorno*: *intorno*: *adorno* e quattro con *giorno* : *soggiorno* : *intorno*. Le altre cinque occorrenze, comunque, sono sempre in combinazione tra due o più dei quattro lemmi che abbiamo elencato. Un sistema abbastanza fisso, quindi, in cui si predilige la rima vocalica e la ripetizione di suoni e moduli fonetici.

3.2.3 Rime e rimanti in iato

Passiamo subito a confrontare i dati statistici nella tabella seguente.

⁸³ Cfr. Afribo 2009, pp. 58-61.

	AI	EA	EI	EO	IA	IE	IO	OI	OIA	UE	UI	Tot.
Colonna												
N.	4	4	2	0	19	3	31	11	4	11	2	91
%	4,39	4,39	2,19	0	20,87	3,29	34,06	12,08	4,39	12,08	2,19	
RVF												
N.	77	26	87	2	113	5	78	52	11	9	37	497
%	15,49	5,23	17,50	0,40	22,74	1,00	15,69	10,46	2,21	1,81	7,44	

Tabella 3.2.3. *Percentuali di rime in iato in Colonna e Fragmenta.*

Nonostante i numeri dei rimemi in iato in Colonna sia molto esiguo, riducendo comunque di poco l'utilizzo rispetto al Trecento (dal 6,30% di Petrarca al 4,90% della poetessa), possiamo fare qualche breve considerazione, in luce soprattutto di quegli evidenti fenomeni di riduzione o accrescimento che anche con numeri così pochi non possono passare inosservati.

Per prima cosa, è significativa la diminuzione nelle *Rime* dei rimanti in AI, che si presentano solo con quattro occorrenze in tutta l'opera, fenomeno che non riscontriamo in nessun altro petrarchista del Cinquecento, se escludiamo Galeazzo che sopprime drasticamente i rimanti in iato, utilizzando solo quelli in EI, IA, IO e UI con 22 occorrenze totali. Come evidenzia Afribo, in Petrarca AI è monosillabico all'80% mentre lo era al 37% in Cavalcanti, al 54% in Cino e al 51% nella stessa *Commedia*: visto quindi il ridimensionamento dell'utilizzo dei monosillabi effettuato da Colonna, che contrasta il grande lavoro petrarchista di soppressione dei polisillabi⁸⁴, non è da escludere che questo fenomeno sia dovuto proprio al fatto che la poetessa, scostandosi dai monosillabi in rima, si discosta anche da un rimema che aveva così alte percentuali di monosillabi in Petrarca.

⁸⁴ Cfr. Afribo 2009, pp. 90-92.

Un'altra notevole soppressione che viene fatta dalla Colonna è quella dei rimanti in EI con solo 2 occorrenze; è da precisare che in tutto il canzoniere, le parole terminanti per EI (che sono comunque quasi sempre monosillabi tipo *dei*, *lei*, *bei* e proprio *Ei*) sono più di 300, ma appunto solo in due casi la Colonna ha scelto di inserirli come parole-rima in *Rime Amoroze* 25 e *Rime Epistolari* 10.

A1 25

Ma a voi fu il Ciel sì largo, e a me la stella
sì parca, che si oppon tosto il mio Sole
tra il vostro paradiso e gli occhi **miei**;
ei ritien la mia vista, e come sòle
l'affrena in lui, per non veder men bella
la vostra lode e tormi i cari **omei**.

E1 10

Maggior miracol fia, più altera impresa
di trasportarmi al Ciel con mortal velo
ch'indur con umil forma in terra i **dei**.
Ma se d'alto desir la mente accesa
vaneggia, astretta d'amoroso zelo,
porgi tua forza ardir ai pensier **miei**.

Questa situazione ancora una volta è in contrasto con gli altri petrarchisti contemporanei a Vittoria Colonna, che sembra in questo caso prediligere lo Stilnovo e avvicinarsi alle inferiori percentuali del Duecento (comunque mai così esigue) rispetto al Petrarca.

Non colpisce molto nemmeno la soppressione di EO, già quasi inesistente nei *Fragmenta*, mentre possiamo notare un dato stavolta al rialzo: l'aumento delle rime in IO, che in Colonna vengono più che raddoppiate; fenomeno questo di tutto il Cinquecento, come possiamo vedere nella Tabella, ma che Colonna eleva

all'ennesima potenza. In particolare, nei confronti del pronome *io*, tipico di Cino, la poetessa spesso dimostra di saper produrre (come il maestro) in contraccanto, come:

- A1, 54. Vittima è 'l proprio cor, il qual **sempr'io**
 A2, 35. Quel Sol, che m'arde ancor, spesso **vid'io**

Ancora un volta, quindi, Vittoria semplifica: coglie che in Petrarca i rimanti in iato con IO sono la maggioranza, e assolutizza questo dato. In particolare, nella prima parte del canzoniere la poetessa utilizza per lo più le parole *oblio*, *desio* e (come ci si potrebbe aspettare) pochi monosillabi; solo a partire dalle *Spirituali* vediamo l'inserimento della parola-rima *Dio*, una tra le piccole ed evidenti spie di un cambiamento di stile che andremo ad analizzare più avanti.

3.3 Il volume dei rimanti

Passiamo ora a trattare brevemente la questione del volume dei rimanti, essenziale se consideriamo l'enorme lavoro svolto da Petrarca non solo nell'increspamento del ritmo all'interno dell'endecasillabo, ma anche nella «spietata soppressione» dei polisillabi.⁸⁵ Di seguito, quindi, vediamo una Tabella con le percentuali dei volumi delle rime in Vittoria Colonna, spoglio effettuato sulla totalità dei sonetti presenti sul canzoniere, e non su un singolo campione.

	Monosillabi	Bisillabi	Trisillabi	Quadrisillabi	Totale
Colonna	75	2762	2395	116	5348
%	1,40%	51,64%	44,78%	2,16%	

Tabella 3.3.1. *Volume dei rimanti in Vittoria Colonna.*

⁸⁵ Afribo 2009, p. 90.

Quello che emerge a colpo d'occhio è sicuramente l'adesione della poetessa al modello dei *Fragmenta* per quanto riguarda i rimanti più complessi: emerge infatti che la scelta del volume delle parole-rima risulta ridotta principalmente a due casi; sono del tutto inesistenti i quinari e quasi del tutto inesistenti i quadrisillabi, come accade appunto in Petrarca⁸⁶. Inoltre, come nei *Fragmenta* era netto l'aumento dei bisillabi (60,29%), così anche in Vittoria Colonna i bisillabi sono presenti in grande maggioranza rispetto ai trisillabi, anche se non raggiungono le percentuali petrarchesche. Il mutamento del volume delle parole in chiusura di endecasillabo, secondo Afribo 2009, serve a dare più ritmo alla fine verso: «dalla lunghezza delle parole dipende gran parte dello spessore accentuale di un verso, in generale e nel suo chiudersi»⁸⁷.

Se analizziamo nel dettaglio le occorrenze di questi rimanti, non possiamo non ricordare come in Petrarca la soppressione dei quadrisillabi non sia totale, bensì comunque accompagnata da increspamenti che ne modificano l'assetto sonoro, soprattutto con l'aggiunta di monosillabi accentati a precedere gli avverbi in *-mente* (si pensi in particolare all'uso del *sì*, specie nella clausola *sì dolcemente*). Quello che vediamo in Colonna, invece, è ancora una volta un'assolutizzazione: la volontà del maestro di voler dare agli avverbi in *-mente* un'identità fonica nuova viene percepita dalla poetessa al punto tale che questi sono totalmente assenti nel suo canzoniere come rimanti, e quasi del tutto assenti anche all'interno del verso.

Vediamo però talvolta dei tentativi di compensazione, facendo precedere il polisillabo con monosillabi più o meno forti, tali da creare una contrapposizione tra la lentezza della prima parte del verso, e la sua veloce conclusione finale:

A1, 46.	la <u>sua</u> <u>ne</u> tolse, <u>or</u> <u>tu</u> <u>con</u> l'impionbata	24610
A2, 21.	<u>Quel</u> <u>Sol</u> <u>che</u> <u>su</u> <u>dal</u> <u>Ciel</u> l'alma innamora	246710
S1, 159.	<u>del</u> <u>qual</u> ardesti , <u>sì</u> <u>che</u> consumasti	24610

⁸⁶ Cfr. Afribo 2009, pp. 90-91: 1) risulta notevolmente ridotta la possibilità di escursione del volume dei rimanti; 2) i quadrisillabi sono praticamente inesistenti, inesistenti del tutto i pentasillabi che pure trovano ancora posto in un Beccari o in Uberti con quote quasi guittoniane.

⁸⁷ Afribo 2009, p. 91.

Infine, ritengo interessante rilevare come la scelta lessicale stessa dei rimanti diventi molto più limitata se si parla di quadrisillabi. Se prendiamo in considerazione solo S1, infatti, vediamo che quasi 1/3 dei rimanti in quadrisillabo è costituito solamente dalle parole *intelletto/i* con 10 occorrenze su 59, e *infinito/a/i* con 8 occorrenze: l'utilizzo del polisillabo, quindi, sembra quasi più legato ad un'esigenza tematica e lessicale (soprattutto nelle *Spirituali*), piuttosto che ad una precisa intenzione di metodo dato che, anzi, la Colonna elimina del tutto i polisillabi ogni qual volta le è possibile farlo, e forse con maggiore forza e decisione dello stesso Petrarca.

3.4 L'uso delle rime tecniche

Per quanto riguarda la classificazione delle rime tecniche, prendiamo in parte da modello la ripartizione effettuata da Pelosi 2003: egli infatti affianca statisticamente rime equivocate (del tipo «leggi» sostantivo/forma verbale⁸⁸) ed identiche. Tuttavia, nella mia analisi ho preferito considerare queste due tipologie in maniera distinta, proprio per evidenziare quanto la rima identica sia scarsamente usata dalla Colonna (una sola occorrenza). Ho dunque incluso nelle equivocate, come da modello, anche quelle rime tecniche che Pelosi, basandosi sulla definizione di Menichetti 1993, chiama contraffatte (del tipo «Laura/l'aura»⁸⁹), delle quali comunque segnalerò i vari casi interessanti. Infine, per i dati statistici e le percentuali dei *Fragmenta* e del Duecento, mi rifaccio del tutto a Pelosi 2003.

In questo capitolo saranno dunque presenti osservazioni e confronti su queste quattro diverse tipologie di rima tecnica, per verificare se e come Vittoria Colonna utilizzi questi espedienti in linea con una tradizione già collaudata (soprattutto da Petrarca), o se vi siano anche soluzioni inedite o particolari, che segnalerò nel dettaglio. Entriamo ora nel vivo della questione.

⁸⁸ Pelosi 2003. p. 513.

⁸⁹ Id.

	A		S		E		Totali	
Numero versi	1904		3024		434		5362	
	N.	%	N.	%	N.	%	N.	%
Inclusiva	97	5,09	174	5,75	31	7,14	302	5,63
Derivativa	31	1,62	62	2,05	6	1,38	99	1,84
Desinenziale	24	1,26	11	0,36	5	1,15	40	0,74
Equivoca/contraffatte	15	0,78	20	0,66	3	0,69	37	0,69
Identica	0	0	1	0,03	0	0	1	0,02
Totali tecniche	167	8,77	268	8,86	45	10,36	480	8,95

Tabella 3.4.1. *Le rime tecniche in Vittoria Colonna.*

	Petrarca RVF
Numero versi	4438
Inclusiva	17,7 %
Derivativa	11,6 %
Equivoca/Identica	3,7 %
Totali tecniche	33,0 %

Tabella 3.4.2. *Le rime tecniche nei Fragmenta di Petrarca.*

Indubbiamente, Afribo 2009 riassume in maniera precisa e chiara la tendenza stilistica di Petrarca, che segue sostanzialmente quello del Dante comico-petroso, ovvero «l'azzeramento delle identiche, la riduzione delle equivoche [...], l'importantissimo aumento di ciò che prima era ai minimi termini, cioè le inclusive, e la rinnovata attenzione alle derivate, che spesso [...] sono anche inclusive». Afribo segnala infatti che Dante, all'altezza del momento petroso, riduce le rime identiche ed equivoche, espediente guittoniano, e aumenta le inclusive e derivate, «che da una media di 9,15% nel 'primo Dante' schizza al 17,94%»: questo dato è confermato anche nella Commedia, in cui inclusive e derivate sono sempre oltre il 13%, mentre identiche ed equivoche sono, ancora, al di sotto dell'1,5%. Lo stesso veniva già

evidenziato da Pelosi: complessivamente più di un terzo dei versi di Petrarca sono caratterizzati da rima marcata.

Come possiamo notare dalla tabella, invece, il totale delle rime tecniche in Vittoria Colonna sfiora appena il 9%, con un numero di occorrenze non solo lontanissimo da Petrarca, ma anche da tutta la tradizione precedente. In particolare, notiamo come in realtà la rima tecnica più usata dalla poetessa sia quella inclusiva e quella derivativa, tendenza che ci riporta comunque alle abitudini del Petrarca: nonostante le percentuali siano più esigue, i fenomeni di proporzione interna nella scelta della tipologia delle rime tecniche rimangono intatti, tanto che le rime identiche sono praticamente inesistenti in Colonna. Quelle equivoche, invece, poggiano quasi sempre su un unico fraintendimento: quello tra *Sole/sole* inteso comunque come astro, e *sole* voce del verbo *solere*, che approfondiremo tra qualche momento.

Ritengo inoltre interessante notare come Copello 2014, nel suo saggio inerente solo al Vat. Lat. 11539 contenente le *Rime Spirituali* donate dalla Colonna a Michelangelo, affermi che il lessico della poetessa appartenga in gran parte ai testi petrarcheschi, come è ovvio ed immaginabile, ma tra le parole-rima ben 231 (quindi il 16,01%) non provengono né dai *Fragmenta* né dai *Trionfi*.

Vediamo ora le singole tipologie di rime. Per quanto riguarda le rime identiche, nel canzoniere della Colonna è presente un solo caso, quello di *amore* : *amore* (S1 12, vv. 3,6). Esso si trova proprio nelle *Rime spirituali*, un testo che come abbiamo visto e come approfondiremo più avanti, è per molti versi un momento di svolta nell'opera lirica della Colonna. Per questa rima identica, inoltre, l'Archivio Metrico Italiano (AMI) non segnala alcun esempio, nonostante il lemma sia comunque di uso frequentissimo, specie nella poesia amorosa. Evidente, tuttavia, è la diversa accezione che la Colonna dà ai due termini: nonostante siano entrambi sostantivi, il cui significato è quello più chiaro e più comune di «sentimento di viva affezione verso una persona che si manifesta come desiderio di procurare il suo bene e di ricercarne la compagnia»⁹⁰, possiamo vedere come i due versi presentino una

⁹⁰ Definizione dal dizionario Treccani online.

concezione dell'amore diametralmente opposta. Infatti, mentre il verso 3 si riferisce ad un amore più terreno, o comunque un generico amore verso il prossimo, la cui natura non è ben specificata (vv. 3-4 «o se 'l ricever con pietoso amore | pegno è sicuro assai di più obligarsi;»); il verso 6 indica con precisione la grandezza e la salvezza dell'amore di Dio verso l'uomo (vv. 6-7 «[...] a noi diede il Suo amore | divino, [...]»). La poetessa quindi ci presenta un caso di rima un po' ambigua, che sta giusto al confine tra la rima identica e quella equivoca.

Passando invece a trattare le rime equivocate, il loro numero totale è di 37 occorrenze, quindi solamente lo 0,70% sull'intero monte dei componimenti delle *Rime* della Colonna: di queste, il 56, 75% è rima vocalica, il 35,13% sono consonantiche (di cui una contraffatta), il 5,40% delle rime è in doppia (solo due casi, di cui una rima contraffatta) e una sola occorrenza in iato. In particolare, come accennavamo prima, la rima *Sole : sole* è presente in quasi il 50% della totalità delle occorrenze delle rime equivocate/contraffatte: da un lato, quindi, se la minor presenza di rime tecniche può far pensare ad una tendenza maggiore alla *variatio*, dall'altro, l'utilizzo degli stessi schemi ripetuti in moltissimi sonetti, tende a cozzare con questa idea.

Le rime di questo tipo presenti nel canzoniere della Colonna sono:

Vocaliche	<i>Sole</i> (sostantivo) : <i>sole</i> (verbo) – e viceversa	A1, 1, vv. 2, 3. A1, 15, vv. 1, 5. A1, 72, vv. 4, 5. S1, 13, vv. 1, 8. S1, 88, vv. 10, 13. S1, 147, vv. 2, 7. S2, 6, vv. 2, 7. E1, 9, vv. 1, 8. E1, 10, vv. 10, 12.
	<i>sole</i> (aggettivo) : <i>sole</i> (sostantivo) – e viceversa	A1, 24, vv. 1, 4. A1, 37, vv. 1, 5. A1, 60, vv. 2, 3. A1, 69, vv. 1, 4. A2, 13, vv. 11, 13. A2, 20, vv. 1, 8. S1, 139, vv. 2, 6. S1, 140, vv. 10,

	<i>luce</i> (sostantivo) : <i>luce</i> (verbo) <i>cura</i> (sostantivo) : <i>cura</i> (verbo)	12. S1, 143, vv. 9, 12. S1, 16, vv. 1, 8. S1, 71, vv. 9, 12. S1, 146, vv. 6, 7. S2, 16, 3, 7.
Consonantiche	<i>alma</i> (sostantivo) : <i>alma</i> (aggettivo) <i>porta</i> (verbo) : <i>porta</i> (sostantivo) <i>parte</i> (sostantivo) : <i>parte</i> (verbo): <i>parte</i> (aggettivo) <i>tergo</i> (sostantivo) : <i>tergo</i> (verbo) <i>volto</i> (aggettivo) : <i>volto</i> (sostantivo) <i>opre</i> (verbo) : <i>opre</i> (sostantivo) <i>s'offerse</i> : <i>sofferse</i>	A1, 44, vv. 4, 5. A1, 47, vv. 2, 7. A1, 54, vv. 1, 8. A2, 36, vv. 1, 4. A1, 76, vv. 4-5. S1, 33, vv. 9-12. A2, 42, vv. 3, 6, 7. S1, 121, vv. 3, 6. S1, 151, vv. 1, 4. S1, 176, vv. 11, 13. S1, 114, vv. 2, 3.
In doppia	<i>d'anni</i> : <i>danni</i> <i>diletto</i> (aggettivo) : <i>diletto</i> (sostantivo)	A1, 82, vv. 2, 6. S1, 108, vv. 1, 8.
Iato	<i>empie</i> (aggettivo) : <i>empie</i> (verbo)	E1, 28, vv. 1, 8.

Tabella 3.4.3. Rime equivocate nei sonetti di Vittoria Colonna.

Analizziamo dunque questi dati, basandoci anche sul confronto che possiamo ricavare dai dati presenti appunto nell'AMI, trattando però solo i casi più evidenti e di maggiore interesse a livello percentuale. Andando in ordine, vediamo come la grande percentuale dell'equivoca *Sole* : *sole* si giostri sia nell'ambivalenza

sostantivo-verbo, sia in quella sostantivo-aggettivo. Questa è rima equivoca già largamente presente in Petrarca: RVF 156, vv. 2, 6; 158, vv. 10, 14; 165, vv. 12, 14; 218, vv. 9, 13; 222, vv. 1, 5; 225, vv. 2, 3; e presente una sola volta in Della Casa, nelle *Rime* 44, vv. 2, 7. L'influenza del maestro, quindi, è presente, anche se possiamo notare come in Vittoria Colonna questa rima sia quasi sempre realizzata con l'accostamento di un aggettivo al sostantivo *Sole*, mentre in Petrarca questo sia solitamente preceduto piuttosto da articolo determinativo o indeterminativo. Allo stesso modo, il verso 7 di Della Casa è molto lontano dallo stile della Colonna, con la presenza di quel *begli occhi* («celar non pò de' suoi begli occhi il sole,») che nella Colonna si rivela essere un sintagma *hapax* e comunque totalmente assente in chiusura di verso (S1, 100, v. 4): l'occorrenza nelle *Rime spirituali* è l'unica presente anche volendo considerare le possibili varianti, come *begl'occhi*, che risulitano appunto irreperibili nel canzoniere colonniano. Inoltre, possiamo notare anche come in Petrarca la coppia equivoca *sole : Sole* venga usata indifferentemente sia nelle quartine che nelle terzine, mentre la Colonna prediliga il suo uso a inizio componimento e in generale nelle quartine, rilegando questa rima nelle terzine solo in 5 casi.

Tra le vocaliche, inoltre, è interessante anche la presenza di *luce : luce*, già utilizzato tre volte da Petrarca, in particolare proprio in RVF 18, sonetto che si basa interamente su rime equivoche (*luce* infatti è in rima ai vv. 2, 3, 6, 7); e ripreso anche da Della Casa in *Rime* 50, vv. 12, 14 e 64, vv. 9, 12.

Per quanto riguarda le consonantiche, invece, si noti che un'*equivoca* del tipo *alma : alma* non ha occorrenze né in Dante né in Petrarca (che però usa spesso il sistema di rime *alma : palma : salma*, usatissimo dalla Colonna) ed è quindi una peculiarità della poetessa che trova un solo riscontro in Tasso, *Rime del codice chigiano*, 6, vv. 11, 12. Lo stesso accade con la rima equivoca del tipo *porta : porta* che, stando all'Archivio Metrico Italiano, è presente solo nel Dante delle *Rime* come rima identica, del tutto assente in Petrarca, e ripresa solo nel Quattrocento da Antonio Tebaldeo, con il medesimo significato che ritroviamo in Colonna (*Rime della vulgata*, 18, vv. 2, 7; 203, vv. 1, 8). La rima *parte : parte*, al contrario, ha una sola occorrenza nella poetessa, ma è presente più volte nel Dante delle *Rime* (4 occorrenze) e della *Commedia* (ancora, 4 occorrenze) oltre ad essere utilizzata anche da Petrarca, ancora

una volta in quello stesso sonetto, il RVF 18, composto interamente da sequenze di rime equivocate. In particolare in S2, 42, vv. 3, 6, 7, possiamo addirittura vedere una compenetrazione di rime, con la presenza allo stesso tempo di tre rime equivocate. Troviamo dunque, in sequenza, *parte* (sostantivo) : *parte* (verbo) : *parte* (aggettivo). Infine, segnalo il caso isolato di *tergo* : *tergo*, assente in tutti i sonetti del Duecento e di Petrarca, così come l'equivoca *opre* : *opre* e ovviamente anche la contraffatta *s'offerse* : *sofferse*.

Nessun precedente stilistico nemmeno nelle rime equivocate in doppia, combinazioni ideate *ex novo* dalla Colonna, mentre per *empie* : *empie* vediamo l'unico precedente proprio in Petrarca, che in entrambe le occorrenze usa la stessa sfumatura di significato utilizzata poi da Colonna (83, vv. 4, 8 e 210, 10 e 12).

Volgiamo ora la nostra attenzione alle rime inclusive. Per quanto riguarda questo tipo di rima tecnica, già solo volgendo lo sguardo alla *Tabella 3.4.4*, emerge che esse occupano ben 302 occorrenze nel totale delle rime tecniche: vedremo nella nostra analisi che di queste sono presenti anche serie di più rime (tre o quattro) legate tra loro tra rapporti sia derivativi che desinenziali, o inclusive a più gradi.

Analizzando le percentuali, quindi, vediamo come siano le rime inclusive ad essere in netta maggioranza nel canzoniere della Colonna: ben il 5,63% delle rime totali, di cui:

	R	L	N	M	V	C	T	S	Tot.
Vocaliche inclusive	62	24	17	9	8	6	2	1	129
%	20,52	7,94	5,62	2,99	2,64	1,98	0,66	0,33	42,71

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	RX	NX	XR	LX	GN	SX	Tot.
Consonantiche inclusive	37	35	23	14	4	2	115
%	12,25	11,58	7,61	4,63	1,32	0,66	38

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	NN	ERRA	LL	SS	TT	GG	Tot.
In doppia inclusive	14	7	4	3	2	1	31
%	4,63	2,31	1,32	1	0,66	0,33	10,27

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	IO	UE	IE	AI	EA	Tot.
Iato inclusive	14	9	2	1	1	27
%	4,63	2,98	0,66	0,33	0,33	8,94

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

A differenza di quanto fatto per le rime equivoche e identiche, delle rime inclusive non darò le occorrenze complete, ma vorrei sottolineare alcune importanti osservazioni in merito alle percentuali e al lessico preponderante:

- Tra le inclusive vocaliche in R, ben 18 rimemi su 62 sono occupate solo dalla rima -ORE e 19 tra -ORA e -ORO (quindi quasi il 5% delle vocaliche in R prevedono rime terminanti per ORX); tra quelle in N, invece, ben 11 su 17 sono occupate dalle desinenze -ANO e -ANI.
- Nelle occorrenze delle consonantiche in LX, ben il 50% è rappresentato da rime terminanti con -ALMA; quelle in NX invece vedono la presenza di ben dodici occorrenze su 35 con rimanti che si concludono con -ONDE e tre con -

ONDI/A. Allo stesso modo, quelle in XR vedono quasi il 50% delle occorrenze occupate dalla rima in -OMBRA.

- Nelle rime inclusive in doppia con -NN-, ben 13 su 14 sono utilizzate dalla rima in -ANNO/I.
- Le rime in iato con UE vedono ben 6 rimanti su 9 concludersi con -ACQUE.

Visto dunque il numero delle occorrenze di alcune rime molto forti, che spesso raggiungono anche oltre il 50% delle percentuali totali, concentriamo ora la nostra analisi a questi lemmi quasi abusati dalla Colonna e, dunque, effettuiamo nuovamente un riscontro con l'Archivio Metrico Italiano: cerchiamo di capire se questi lemmi così usati fanno parte di sequenze già note nel repertorio della tradizione poetica italiana, e/o di origine petrarchista, o se sono rimanti di cui l'Archivio Metrico Italiano non segnala altri esempi.

Iniziamo, dunque, l'analisi dalla presenza della rima inclusiva in -ORE. In generale, per quanto riguarda l'utilizzo di questa rima da parte del Petrarca, Afribo ci dice che «pagati gli obblighi istituzionali della lirica d'amore nell'istituzionale prologo -ORE compare in RVF 1; 3 e 5. [...] La presenza della rima si dirada in modo decisivo, fino ad accumulare assenze protratte per oltre venti testi e per un massimo di 443 versi tra RVF 38 e 58. Sono referti che male si accordano con l'immagine di Petrarca poeta d'amore e poeta in ORE.»⁹¹ Inoltre, Afribo nota come in Petrarca la stessa parola *amore* non sia immune alla soppressione effettuata dal poeta delle rime terminanti appunto per -ORE: egli preferisce rimanti più dantesco-comici come *fattore*, *furore*, *humore* e *odore*. Anche se queste sono considerazioni generali sulla rima petrarchesca, e non specifiche della rima inclusiva, possiamo notare che per quanto riguarda Colonna, l'inclusiva in -ORE ha un peso non irrilevante, e spesso questa comprende nelle sequenze di rime proprio la parola *amore*: tuttavia, a differenza di quanto si potrebbe immaginare, essa si trova molto più spesso nelle *Spirituali* che nelle *Amorose*, perché molto più frequentemente riferito all'amore divino, e non a quello carnale.

⁹¹ Cfr. Afribo 2009, pp. 48-49.

Proseguiamo dunque la nostra analisi prendendo in considerazione le rime inclusive consonantiche in LX, che in Vittoria Colonna sono composte quasi soltanto da rime in -ALMA. Se è vero che questo tipo di rima è ben presente nella tradizione precedente, bisogna però segnalare che quello che pare essere uno schema tipico della Colonna, e quasi assente nella tradizione, è la realizzazione di questa rima attraverso la dicotomia *alma* : *salma*, presente cinque volte nel suo canzoniere, e *alma* : *palma*, quattro volte, ma presente nella totalità dei sonetti classificati dall'AMI solo una ventina di volte. In particolare, vediamo come questa rima venga quasi sempre realizzata in Colonna con una serie in -ALMA composta da tre, o addirittura quattro, rimemi, molto spesso con la presenza contemporanea nello stesso sonetto di *alma* : *salma* : *palma* in vario ordine: questo non ha nessun precedente in Petrarca, che usa i termini *alma*, *salma*, *palma* solo nelle terzine (e quindi mai con la presenza di più di due lemmi terminanti per -ALMA), mentre vediamo la presenza di due precedenti nel Dante della *Commedia*: in Paradiso 9, vv. 119, 121, 123 e Paradiso 32, vv. 110, 112, 114. Trovo inoltre curioso notare, però, come questa serie di rime venga limitata dalla poetessa solo alla prima parte del canzoniere: dalle *Spirituali*, infatti, la rima in LX viene realizzata con rimemi terminanti, ad esempio, con -ALTO o -OLTO (*salto*, *assalto*, *volto*, *avvolto*...), ma non più con tutta la sequenza di rime inclusive legate ad *alma*. Questo avviene forse, e ancora una volta, in quella politica di adesione al modello petrarchesco che viene attuata, a mio avviso, in maniera più puntuale e precisa a partire, appunto, dalle *Spirituali*, come analizzeremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

A riprova di questa sorta di cambiamento stilistico che si realizza anche nel diverso uso delle rime tecniche, possiamo notare come anche la consonantica inclusiva in -OMBRA venga realizzata dalla Colonna con sequenze di tre o quattro rimanti, ma solo nella seconda parte delle *Rime*: non a caso, infatti, anche sequenze di quattro rime come *ombra* : *ingombra* : *disgombra* : *adombra* sono, seppure disposte in vario ordine, tipicamente petrarchesche (RVF 28, 327).

Quello che invece stupisce, in contraddizione col maestro, è la presenza *hapax* della sequenza inclusiva *mai* : *omai* e in generale della parola-rima *mai* che compare in Colonna solo in *Rime Amoroze* 77 (vv. 9, 14, *rai* : *mai*) e, appunto, in *Amoroze disperse* 37 (vv. 3, 6, *mai* : *omai*). La rima in -MAI, infatti, è presente 27

volte nei *Fragmenta*, e comunque parola-rima tipica di tutta la tradizione precedente alla Colonna. Trovo interessante e degno di nota, però, come secondo i dati raccolti dall'AMI, anche nelle *Rime* di Della Casa la rima *omai : mai* sia presente una sola volta, in 71, vv. 1, 4, e che *mai* sia anche per quest'ultimo una parola-rima *hapax*. Forse la rima in questione viene sentita sì come petrarchista, ma comunque lontana nel tempo, e quasi abusata nei secoli precedenti al Cinquecento: è quindi necessario uno scarto e un suo accantonamento, per dare spazio ad altri momenti petrarchisti di maggiore originalità e forza.

Allo stesso modo, possiamo notare anche la forte riduzione dei rimanti inclusivi in -IO: nonostante questi occupino quasi il 5% delle rime inclusive in Colonna, la loro presenza è nettamente inferiore alla tradizione ed è soprattutto legata all'ingresso, nelle *Spirituali*, della parola-rima *Dio*, che diventa ovviamente cardine dello sviluppo dei sonetti nella seconda parte del canzoniere. In Petrarca, invece, questo è usato a fine verso solo in un sonetto, il 191, e in rima inclusiva con *io*.

Infine, spesso le rime inclusive sono colpite, come dicevamo, da una doppia presenza di rime inclusive. Ad esempio, in *Rime amorose disperse* 15, vediamo il rapporto di inclusione sia tra *ramo* e *bravo*, sia in *ramo : amo : bramo : richiamo*. Lo stesso in A2, 21, in cui vediamo allo stesso tempo la rima inclusiva di *innamora : mora*, ma anche di *innamora : ora : ancora : mora*. Lo stesso avviene anche in *Rime spirituali* 149, con la stessa sequenza di rime di A1, 21, e con lo stesso rapporto di doppia inclusione. Infine, possiamo ricordare anche S1, 164, in cui abbiamo da un lato la rima inclusiva tra *comparte* e *parte* e dall'altro quella tra *arte* e *carte*.

Per quanto riguarda le rime tecniche derivative e desinenziali, invece, trovo interessante analizzare piuttosto come esse siano colpite molto spesso da serie di più rime (tre o quattro) legate tra loro tra rapporti sia derivativi che desinenziali, o derivativi/desinenziali e inclusivi allo stesso tempo. Vediamo i casi più significativi.

Partiamo da *Rime Amoroze* 10, in cui vediamo ben due sequenze di quattro rimemi, *avinse : strinse : cinse : vinse*, serie di rime sia desinenziali, perché tutte formate grazie alla desinenza del passato remoto, sia inclusive nel caso di *avinse : vinse*. Inoltre, lo stesso sonetto gioca con un'altra sequenza di rime, ovvero *avolse : sciolse : tolse : volse*, che sono allo stesso modo sia desinenziali, che inclusive nel

caso di *avolse* : *volse*, con un forte rimando quindi alla sequenza di rime precedenti. Inoltre, entrambe le serie di rime sono del tutto assenti in Petrarca, in cui addirittura solo *vinse* è parola-rima, per altro con una sola occorrenza in *RVF* 232.

In *Rime Amoroze* 74, inoltre, vediamo la sequenza di rime *ebbe* : *increbbe* : *crebbe* : *devrebbe*, ovviamente inclusiva, ma soprattutto desinenziale, sempre per l'uso del passato remoto, e anche derivativa nel caso di *increbbe* : *crebbe*.

Proseguendo, anche in *Rime spirituali* 111 troviamo una serie di sequenze di rime: *piacque* : *spiacque* è derivativa, oltre che desinenziale con *giacque* e inclusiva con *acque*; inoltre, nello stesso sonetto è presente la rima *carca* : *arca*, inclusiva, e *carca* : *scarca*, derivativa.

Anche in *Rime spirituali disperse* possiamo trovare delle serie di rimemi accomunati da più rapporti di rime tecniche, in particolari in *S2* 14 con *piacque* : *nacque* : *rinacque* desinenziale, oltre che inclusiva con *acque*, e derivativa per quanto riguarda *rinacque* : *nacque*. Lo stesso avviene in *S1* 28, in cui vediamo la presenza di *aperse* : *scoverse* : *coverse* : *offerse*, serie di rime desinenziali per l'utilizzo, ancora una volta, del passato remoto, che si aggiunge alla rima derivativa di *scoverse* : *coverse*.

Infine, un caso particolare è quello di *Rime spirituali* 104 che vede la rima desinenziale *comprese* : *prese* seguita dalla rima, sempre desinenziale (e ovviamente inclusiva) *comprende* : *prende*. E con esso, anche il caso di *S1*, 16, in cui vediamo la rima equivoca *luce* : *luce*, di cui abbiamo già parlato, che è allo stesso tempo derivativa con *traluce*.

3.5 Echi petrarcheschi nelle *Rime* di Vittoria Colonna

In questo capitolo della nostra analisi, legata comunque alle occorrenze delle rime, o ai fenomeni che avvengono a conclusione del verso, è mio interesse cercare di individuare da un lato scelte lessicali generiche di Vittoria Colonna, nel tentativo di intuire, ancora una volta, se e in che modo esse si inseriscano tematicamente in continuità con le idee e le esigenze espresse da Petrarca; dall'altro, presentare un

elenco commentato di particolari sintagmi o rimemi che vengono ripresi dalla poetessa in maniera più o meno esatta. Nuovamente, quindi, cercherò di allargare il confronto e l'analisi delle scelte formali colonniane con il panorama del Quattro-Cinquecento, concludendo se e in che modo la Colonna si inserisca anche in questo frangente in continuità con la tradizione e i contemporanei. Partiamo quindi dal presupposto di Gorni 1993, secondo cui «essere petrarchisti, nella nostra tradizione, ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario. Si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio.»⁹² Iniziamo quindi, individuando echi petrarcheschi presenti in maniera più o meno specifica nell'opera delle *Rime*.

Un primo sistema lessicale presente in Colonna e che richiama direttamente Petrarca (e in generale tutto il Duecento) è quello che ruota intorno alla tematica del *nodo*, del *giogo* d'amore e del *laccio*, quindi di una concezione dell'Amore ineluttabile, pregno di una tale forza da colpire improvvisamente l'innamorato e tale da legare amante e amato senza possibilità di appello. In tutto il canzoniere colonniano le parole *nodo*, *giogo* e *laccio* sono infatti presenti rispettivamente 27, 6 e 13 volte, insieme a circa 25 occorrenze del verbo *stringere* e varianti (come *costringere*) e del termine *catena/e*: percentuali di tutto rispetto se consideriamo che gli stessi lemmi, in Petrarca, sono presenti rispettivamente 21, 13 e 9 volte (cinque volte per *catena/e*, contro le tre occorrenze della Colonna), a fronte di un maggior numero di componimenti all'interno dei *Fragmenta* (la Colonna presenta circa trecento testi). Questo è tanto più importante se consideriamo che secondo i dati raccolti dall'Archivio Metrico Italiano, nelle *Rime* di Della Casa questo bacino tematico è presente solo circa nove volte (con solo due occorrenze di *strinse* e una di *catena*): considerando che i componimenti presenti nelle *Rime* di Della Casa sono circa 1/3 di quelli presenti nel canzoniere della Colonna, la sproporzione è certamente significativa, nonostante sia da tener presente che l'opera di Della Casa fu edita postuma. L'autore quindi, pur non essendo precedente né modello di Vittoria Colonna, è un modello di *gravitas* che possiamo comunque prendere in considerazione nelle nostre riflessioni su quelle che furono le tendenze petrarchiste el

⁹² Gorni 1993, p. 185.

Cinquecento. Lo stesso meccanismo, infatti, avviene in Sannazaro, che nelle *Rime* segnalate dall'AMI presenta circa 20 volte questo nucleo lessicale, con l'assenza di *catena*, su 101 componimenti.

Segnalo quindi un particolare sonetto della Colonna, presente in *Rime Amoroze* 7, in cui tutti questi elementi sono presenti, creando un testo pieno di presenze lessicali petrarchesche di rimando amoroso:

Di così nobil fiamma Amor mi **cinse**
ch'essendo morta in me vive l'ardore;
né temo novo caldo, ché 'l vigore
del primo foco mio tutt'altri estinse.

Ricco legame al bel **giogo** m'avinse
sì che disdegna umil **catena** il core;
non più speranza vuol, non più timore;
un solo incendio l'arse, un **nodo** il strinse.

Scelto dardo pungente il petto offese,
ond'ei riserba la piaga immortale
per schermo contra ogni amoroso impaccio.

Per me la face spense ove l'accese;
l'arco spezzò ne l'aventar d'un strale;
sciolse i suo' nodi in l'annodar d'un **laccio**

Già a partire da questo sonetto, emerge un altro tema classico, già presente nel Duecento, centrale nella lirica di sofferenza amorosa del Petrarca e pertanto in uso anche in Vittoria Colonna: quello dell'amore come guerriero armato di arco e frecce. Guardando quindi banalmente alle occorrenze, scopriamo che parole come *dardo*, *arco*, *strale*, *guerriero*, *guerra*, *armato* e simili sono presenti circa una settantina di volte in Colonna, in linea con la novantina di occorrenze petrarchiste individuate grazie alla ricerca testuale messa a disposizione dalla Biblioteca Italiana⁹³. Le presenze delle stesse parole, invece, vengono proporzionalmente diminuite da petrarchisti come Bembo o Gaspara Stampa: in entrambi, infatti,

⁹³ Cfr. *Biblioteca Italiana Telematica* a cura del centro interuniversitario dell'Università La Sapienza di Roma.

vediamo circa una ventina di frequenze a fronte di centinaia di componimenti. Inoltre, ritengo importante rilevare come entrambi i campi semantici, sia quello della costrizione amorosa sia quello dell'amore guerriero siano presenti in Colonna in maniera indifferente nelle varie sezioni del canzoniere, e quindi in *Rime amorose e amorose disperse* tanto quanto in *Rime spirituali, spirituali disperse* ed *epistolari*.

Legato a questi temi, non possiamo non ricordare il campo semantico del *giovenile errore* dei *Fragmenta*, che costellerà un po' tutta l'opera petrarchesca. In Vittoria Colonna, però, benché la parola *errore* sia comunque presente nell'opera, il significato è spesso mutato. Infatti, troviamo un riferimento al *giovenile errore* petarchesco in *Rime amorose disperse* 51, dove il tema della passione amorosa che fa soffrire e porta a perdere di vista ciò che è veramente essenziale, viene ribadito ben due volte all'interno del sonetto:

Fuor di me tutto in quello entra il mio core
dove questi occhi miei li aprir la via,
e quando dal mio seno egli già uscìa
alto gridai: «Dove il conduci, Amore?».

Egli, con volo audace: «**Al proprio errore**»,
rispose; «quel ch'io custodir solia
con tanta forza e tanta gelosia
che non ha più di ritornar valore».

Niun soccorso a me vien da mia ragione;
ella contra d'Amor si trova imbelle,
e a' suoi consigli il mio furor s'opponne.

Quinci non spero più d'uscir di quelle
torte e dubbiose vie ch'Amor compone,
e so che **l'error mio** forza è di stelle.

Tuttavia, in genere nel canzoniere della Colonna l'*errore* è associato o genericamente al peccato compiuto dalla poetessa nei confronti di Dio (e quindi a simboleggiare una qualsiasi azione peccaminosa che può essere effettuata da un cristiano), o al peccato originale compiuto da Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden. Questo, ad esempio, è presente in *Rime spirituali* 31 (vv. 1-4 «Quella che 'l bene e 'l

male in sì poche ore | contra il divin precetto intender volse, | col pomo i lunghi affanni insieme colse, | onde si piange ancor **l'antico errore**;») o, per il primo caso, in *Rime spirituali disperse* 12 (vv. 5-8 «ma il vero Amante, Dio, che non mai scarsi | fece partiti, a noi diede il Suo amore | divino, e per Sé prese il nostro **errore** | **umano**, e volse in terra mortal farSi,»). Tuttavia, non possiamo non ricordare anche il caso di *Rime spirituali* 4, in cui quel *felice errore* che chiude il sonetto ricorda l'errore, appunto, del sonetto proemiale del *Canzoniere*. Mentre però in Petrarca si trattava di una passione amorosa da condannare, un abbaglio preso in giovane età e che andrà ora corretto, qui l'errore in questione è *felice*, perché riguarda la vocazione poetica venuta da Dio e il conseguente fuoco che consente la creazione di opere divinamente ispirate:

S'in man prender non soglio unqua la lima
del buon giudicio, e, ricercando intorno
con occhio disdegnoso, io non adorno
né tergo la mia rozza incolta rima,
nasce perché non è mia cura prima
procacciar di ciò lode, o fuggir scorno,
né che, dopo il mio lieto al Ciel ritorno,
viva ella al mondo in più onorata stima;
ma dal foco divin, che 'l mio intelletto,
sua mercé, infiamma, convien ch'escan fore
mal mio grado talor queste faville;
e s'alcuna di lor un gentil core
avien che scaldi mille volte e mille
ringraziar debbo il mio **felice errore**.

Secondo Copello 2016, infatti, il sintagma *felice errore* è «ricalcato sull'espressione agostiniana *felix culpa* di cui la Chiesa si serve ancora nel Perconio Pasquale, cantato il Sabato Santo: il peccato di Adamo è definito una 'colpa felice' perché ha fatto sì che Gesù, il Redentore, venisse sulla terra per riparare il male

compiuto dall'uomo.»⁹⁴ Dopo questa prima analisi sulle tematiche principali affrontate tanto da Petrarca, quanto da Colonna, volgiamo la nostra attenzione a precisi sintagmi o parole-rima.

3.5.1 Le sequenze di rime

Portiamo dunque la nostra analisi al livello successivo: cerchiamo ora di isolare particolari parole-rima o sintagmi o sequenze di rime che, presenti più o meno frequentemente in Petrarca, vengano riprese in maniera fedele, se non addirittura identica, anche in Vittoria Colonna.

Iniziamo l'analisi però concentrando la nostra attenzione in primo luogo non tanto su singoli e precisi rimandi lessicali, quanto su suggestioni o riferimenti petrarcheschi che si possono trovare in vari momenti dell'opera della poetessa. In particolare, analizziamo ad esempio l'aggettivo *amoroso*: nel Canzoniere petrarchesco esso è punto forte del lessico, ed è per ben cinque volte accostato alla parola *pensiero*; nelle *Rime*, invece, è totalmente assente la coppia *amoroso pensiero* o *pensiero amoroso*. Compaiono, invece, sintagmi come *amoroso impaccio*, *amoroso zelo*, *amorosa voglia*, *amoroso nodo*, *amoroso foco* e *amoroso ardore*, tutti utilizzati come parole conclusive del verso, e *amoroso cor*, che invece viene utilizzato in *incipit*.

Un altro esempio di sintagma tipicamente petrarchesco che vede una sua diminuzione caratteristica in Vittoria Colonna è legato all'aggettivo femminile *dura*: in particolare, il sintagma *dura sorte* è tipico di Petrarca (tre occorrenze a fine verso, e una all'interno) in sintonia con una certa visione negativa di Laura come donna *dura*. Ma mentre nei *Fragmenta* questo aggettivo è spesso accompagnato non solo da termini come, appunto, *donna* o *sorte*, ma esso viene accostato anche ad altri sostantivi, nelle *Rime* della Colonna, invece, questo si trova quasi solo affiancato a *sorte* o a *morte*.

⁹⁴ Copello 2016, CII (S1:4), note.

Entrando maggiormente nel dettaglio degli echi petrarcheschi mi sembra importante segnalare la corrispondenza tra *Rime spirituali* 100 e la *Canzone alla vergine* dei *Fragmenta*, che ci fa capire come la Colonna si ispiri non soltanto al Petrarca dei sonetti, ma anche al lessico petrarchista presente in altre forme metriche, nonostante lei prediliga quasi totalmente la forma appunto del sonetto. Vediamo infatti che in S1, 100, versi 1-2, la poetessa scrive «**Vergine pura, che** dai raggi ardenti | del vero **Sol** ti godi eterno giorno», versi che per *incipit* e costruzione ci fanno immediatamente pensare a *RVF* 366: «**Vergine** bella, **che** di **sol** vestita [...] **Vergine pura**, d'ogni parte intera (vv. 1 – 27)». Nonostante già i versi petrarcheschi siano di derivazione dantesca, in particolare Paradiso XXV, verso 104 («**vergine lieta**, sol per fare onore»), l'Archivio Metrico Italiano non ci segnala altri casi di *vergine pura* o *vergine bella* ad inizio verso se non quelli di Vittoria Colonna. Consultando Libreria Italiana, l'unico dato significativo di questi sintagmi in sonetti del Quattro-Cinquecento ci è dato da Torquato Tasso che nelle *Rime* presenta tre occorrenze di *vergine bella* ad inizio verso, e due di *vergine casta* (di cui «Vergine casta e pura,» *Rime sacre*, 1654).

Ma non solo. Se tralasciamo per un momento il Petrarca dei *Fragmenta* possiamo notare come in *Rime amorose* 3, verso 14, vi sia un forte richiamo addirittura alla conclusione dei *Trionfi*: non soltanto, quindi, uno sguardo alle forme metriche diverse dal sonetto, ma all'intera opera petrarchista che va oltre al *Canzoniere*, nonostante questo rimanga comunque il massimo modello della poetessa. In Colonna, infatti, leggiamo «**che fia vederlo** fuor d'umana veste?», suggestione che rimanda in maniera quasi letterale alla conclusione del *Trionfo dell'Eternità* (versi 143-145) in cui Petrarca commemora Laura chiedendosi: «poi che avrà ripreso il suo bel velo, | se fu beato chi la vide in terra, | or **che fia** dunque a **rivederla** in cielo?». Inoltre, ancora una volta, questa ripresa è assente negli altri poeti analizzati dall'AMI: di 12 occorrenze di *che fia* successive a Petrarca, in nessun caso esso è legato al campo semantico della vista. Eppure sono proprio questi versi a far emergere anche un'altra suggestione petrarchesca, quella del *velo*: in Colonna, infatti, troviamo 14 occorrenze del sintagma *mortal velo* (di cui solo quattro interne al verso, mentre tutte le altre in punta di verso) e una di *velo mortal*, ad esempio in *Rime Spirituali* 100, v. 9: «Immortal Dio nascosto in **mortal velo**». Questa, infatti,

non è metafora tipicamente petrarchesca solo nei *Trionfi*, ma anche nei *Fragmenta*, ad esempio in RVF 313: «Così disciolto dal **mortal mio velo**»; e stavolta ripreso anche nelle *Rime* di Sannazaro 100, v. 18: «et in odio tenea lo **mortal velo**».

Possiamo ricordare inoltre, come anche il *giogo* di cui già abbiamo parlato, non venga ripreso dalla Colonna solo in maniera generica e casuale nel suo uso e nelle sue occorrenze, ma addirittura con precisi riferimenti ai *Fragmenta*. Infatti, in RVF 197, verso 3, Petrarca scrive «Et a **me pose un dolce giogo al collo**», periodo che la Colonna riprende in maniera minuziosa in *Rime spirituali* 54, ai versi 9 e 10: «Con la piagata man **dolce** e soave | **giogo m'ha posto al collo**, e lieve peso». Tuttavia, in Petrarca il *dolce giogo* è quello di Amore, che lega a sé il poeta, impedendogli una piena vita spirituale e di redenzione: in Colonna, invece, è Dio a porre questo dolce giogo al collo, riuscendo dunque in quell'impresa che viene impedita a Petrarca stesso. Il medesimo sintagma *dolce giogo* viene ripreso anche da Lorenzo de' Medici, *Poemetti in ottava rima*, Selva 2, 29, in cui al verso 8 troviamo un perfetto calco petrarchesco: «**al collo** misse un simil **dolce giogo**». Successivamente, il tema verrà ripreso anche da Giovanni Della Casa nelle sue *Rime*, 10, v. 4 con lo stesso schema metrico di Petrarca (ABBA ABBA CDE CDE); è però assente il preciso riferimento al collo: «E **dolce il giogo** ond'ei lega e congiun».

Un'altra importante eco petrarchesca presente nelle *Rime spirituali* è in 143, verso 7, in cui troviamo un *climax* («tremo, **ardo, piango** e bramo a tutte l'ore») che viene ripreso in parte dal *Canzoniere* («vegghio, penso, **ardo, piango**; et chi mi sface,» RVF 164, v. 5) e presente anche in Antonio Tebaldeo, *Rime della Vulgata*, 279, verso 108, sebbene con un ordine invertito tra i due termini e inserito in una sorta di accumulazione, più che in un *climax*: «per ben far **piango, ardo**, suspiro e gemo». Questo verso petrarchista ci rimanda direttamente ad un altro verso della Colonna formato per accumulo, quello in *Rime spirituali* 159, al verso 8: qui la poetessa ripensa al suo amore per Ferrante, affermando di non essere ancora abbastanza pura per poter rivolgersi a Dio, ma ringraziando quindi Cristo «che volgi in **speme e gioia** ansia e timore». Questo verso ci rimanda non solo ad un sistema di contrasti consolidati nel poeta del *Canzoniere*, ma anche precisamente a RVF 250, in cui l'immagine di Laura, ormai morta, non è più sufficiente, non è più capace di confortare il poeta, il suo cuore ormai «[...] di **gioia** e di **speme** si disarmo». Anche

stavolta, dunque, troviamo una ripresa precisa del verso petrarchesco, ma con lieve stravolgimento: all'immagine ormai flebile dell'amata in Petrarca, viene sostituita la presenza di Cristo, che riaccende la poetessa e le dà vita.

I richiami lessicali e tematici in questo sonetto delle *Rime* non finiscono qui. Infatti in S1, 159, vediamo che al primo verso la poetessa ripensa al passato: «Quand'io riguardo il mio sì **grave errore**», passo che rimanda direttamente e senza difficoltà al sonetto incipitario del *Canzoniere* e a quel «primo giovanile errore» che sarà motivo chiave di tutta la composizione petrarchesca e a cui già avevamo accennato. Lo stesso è presente già in *Rime amorose* 74, vv. 3-4, dove l'errore qui non è ancora *grave*, ma è comunque *palese*: «ma del **palese error** nascosta porto | la pena».

Un ulteriore sistema lessicale presente nell'opera di Petrarca e ripreso in vario modo da Vittoria Colonna è quello concernente la vecchiaia, e in particolare il cambiamento del 'pelo': nei *Fragmenta*, infatti, vediamo che questo tema viene realizzato con vari sintagmi (uno fra tutti, ad esempio, in *RVF* 277, verso 14, «Et me fa sì per tempo **cangiar pelo**») per un totale di nove occorrenze. Lo stesso nucleo linguistico viene affrontato anche da Colonna, in cinque diversi momenti sparsi per tutte le zone delle *Rime* e realizzato ogni volta in maniera diversa:

A1, 18, v. 14.	Dov'io spero venir pria cangi il pelo .
A1, 29, vv. 7-8.	Separarla vorrei prima che 'l pelo cangiassi , [...].
A1, 78, v. 5.	Né spero mai ch'al variar del pelo
S1, 43 v. 7.	Quant'ho più lume ognor, cangiando 'l pelo ,
E1, 6, v. 10.	Vi veggio aver, e pria di cangiar pelo

Lo stesso campo semantico viene ripreso immediatamente da Boccaccio (*Rime I*, 80, verso 2, *cambiato il pelo*) e soprattutto nelle *Rime* di Sannazaro, rispettivamente in *Rime* 41, verso 71 e *Rime* 77, verso 6, dove troviamo l'espressione *cangi il pelo*: in entrambi i poeti essa è in posizione conclusiva del verso.

Per quanto riguarda il sistema delle rime nello specifico, volevo porre l'attenzione soltanto su due casi. Il primo, è quello della rima *stelle : belle*, presente

nei *Fragmenta* ben 7 volte, di cui soltanto tre sono le occorrenze in un sonetto (RVF 70, vv. 36, 37; RVF 72, vv. 17, 19; RVF 127, vv. 85, 89; RVF 157, vv. 10, 13; RVF 158, vv. 11, 13; RVF 312, vv. 1, 8; RVF 325, vv. 61, 66). Questa stessa rima è presente anche in Vittoria Colonna, nelle *Amorose*: A1 83, vv. 1, 4 e A2 19, vv. 3, 7. Inoltre, la rima *belle : stelle* che in Petrarca troviamo solo in RVF 218, vv. 1, 4, è presente in Petrarca proprio ai versi 11 e 14 di E1, 6, in cui vi era anche la presenza di *cangiar pelo*.

In secondo luogo, la rima *madre : padre*, presente tre volte nel *Canzoniere* (tra cui la *Canzone alla Vergine*) la possiamo trovare due volte nello stesso ordine in Colonna (S2, 205, vv. 10, 12 e E1, 22, vv. 4, 8) e altre due volte nell'ordine *padre : madre* nelle *Rime Spirituali*: 91, vv. 2, 6 e 101, vv. 11, 14.

Infine, per quanto riguarda l'uso di precisi sintagmi petrarcheschi da parte di Vittoria Colonna, ho deciso di segnalare solo alcuni casi, i più immediati e rilevanti, e concentrarmi soprattutto su quello che è l'uso di dittologie in clausola. Iniziamo dunque dall'eco petrarchista probabilmente più riconoscibile, cioè quella legata a RVF 13 (e presente, parallelamente, anche nei *Trionfi*). Il rimando al *climax* del Petrarca è chiaro e lampante, e anche il significato generico della quartina viene mantenuto, in quanto questa accumulazione è comunque vista in maniera positiva:

S1, 97, v. 2.	Che non sia dextro il luogo, e 'l tempo, e l'ore,
RVF 13, v. 5.	I' benedico il <u>loco e 'l tempo et l'ora</u>

Esso, però, è del tutto assente negli altri poeti presenti nell'Archivio Metrico Italiano, mentre vediamo una decina di versi in cui sono compresenti i termini *loco* e *tempo*, in assenza però di *ora/e*. Un altro sintagma che viene ripreso pari passo da Vittoria Colonna, e viene declinato anche al plurale, è quello di RVF 290, ovvero *voglia ardente*:

A1, 19, v. 13.	Di quell'antico onor le voglie ardenti,
A1, 80, v. 5.	Tal io, già al fin de la mia voglia ardente,
RVF 290, v. 13	Volse il mio corso, et l'empia <u>voglia ardente</u>

In questo senso, Veronica Copello⁹⁵ segnala anche il sintagma *voglia accesa* e il suo opposto:

S1, 54, v. 14.	Ad ogni cor d'alter voglie acceso
RVF 37, v. 94.	Destar sola con una <u>voglia accesa</u>
RVF 73, v. 2.	A dir mi sforza quell' <u>accesa voglia</u>
S1, 92, 3.	Far ch'in me sian l'ardenti voglie spente
RVF 154, v. 14	Fu per somma beltà vil <u>voglia spenta</u>

Un successivo riferimento lessicale, sempre in punta di verso, è quello legato al sostantivo *mente*, che viene ripreso da Vittoria Colonna con l'utilizzo di due distinti sintagmi (il primo, presente anche alla stessa altezza all'interno del sonetto), sempre di derivazione petrarchesca:

A1, 25, v. 12.	Ma se d'alto desir la mente accesa
RVF 241, v. 3.	Di bel piacer m'avea <u>la mente accesa</u> .
S1, 51, v. 4.	Che non s'infiammi ogni gelata mente?
RVF 131, v. 4.	Raccenderei ne la <u>gelata mente</u> ;

Ancora più precisa è l'occorrenza del sintagma *bel lume*, presente a fine verso una sola volta nei *Fragmenta*, ma utilizzato ben in due luoghi da Vittoria Colonna (sebbene uno di questi siano le *Rime epistolari*):

A1, 35, v. 1.	Mentre l'aura amorosa e 'l mio bel lume
E1, 25, v. 13.	tante nubi scacciò col suo bel lume ,
RVF 180, v. 11.	e 'n ponente abandoni un più <u>bel lume</u> ,

⁹⁵ Cfr. Copello 2016, pp. 96-97.

Lo stesso sintagma, nell'AMI, è presente a fine verso in quattro poeti: Giovanni Boccaccio, Lorenzo il Magnifico, Chariteo e Antonio Tebaldeo, ma è assente nei contemporanei Gaspara Stampa e nel Tasso delle *Rime* del manoscritto Chigiano (e in Della Casa, poi). Infine, tra le occorrenze di precisi sintagmi petrarcheschi in punta di versi, segnalo la presenza del rimema *soggiorno*, usatissimo da Vittoria Colonna, e presente nel *Canzoniere* in due diversi luoghi, entrambi utilizzati fedelmente dalla poetessa:

S1, 154, v. 6.	Felici a l'ombra del Suo bel soggiorno ,
RVF 188, v. 2.	Tu prima amasti, or sola al <u>bel soggiorno</u>
S2, 22, v. 4	Per gir volando al vero alto soggiorno
RVF 346, v. 7	dal mondo errante a quest' <u>alto soggiorno</u>

Sempre Copello 2016 segnala anche la presenza di:

S1, 57, v. 6.	Gli fosse albergo, e 'n quel dolce soggiorno
RVF 180, v. 14.	Torna volando al suo <u>dolce soggiorno</u>

Evidenzio, inoltre, un caso un po' curioso. Possiamo notare, infatti, come le espressioni lessicali contenenti 'desiderio' non siano rare a fine verso, né in Colonna, né in Petrarca; tuttavia la poetessa riprende in particolare il sintagma *bel desio*, presente in RVF 34, utilizzandolo precisamente in punta di verso. Lo stesso però non fa con *gran desio*, che nel poeta viene invece utilizzato come sintagma incipitario, e così nelle *Rime*: ancora una volta, quindi, Vittoria Colonna ci sorprende con la sua attenzione al dettaglio e la sua precisa adesione al modello Trecentesco.

E1, 17, v. 11.	Li accese a l'opra santa il bel desio ;
A1, 56, v.10.	Tronca l'audaci penne al bel desire
RVF 34, v.1.	Apollo, s'anchor vive il <u>bel desio</u>

S1, 155, v. 2.	Quel gran desio che sgombra ogni paura,
----------------	------------------------------------------------

RVF 117, v.13.

Per gran desio de' be' luoghi a lor tolti

Infine, è mio interesse passare in rassegna solo un paio di esempi in cui Vittoria Colonna riprende sistemi lessicali petrarcheschi alternandone però la posizione, o compiendo una sorta di sintesi all'interno del verso che si realizza spesso con la creazione di un unico sintagma conclusivo. In particolare, possiamo vedere come la poetessa dia nuovo vigore al sintagma *lagrime et sospiri*, usato in due luoghi del *Canzoniere* petrarchesco, e sempre in posizione incipitaria, per creare un sintagma a fine verso che utilizza più di una volta, e che si lega anche alla formula *amare lacrime* presente in RVF 17:

A2, 28, v. 10.

Del mio gran Sol, da **lacrime e sospiri**

S2, 21, v.12.

Ma, formando con **lacrime e sospiri**

RVF 212, v. 13.

Pur lagrime et sospiri et dolor merco:

RVF 155, v. 14

Lagrime rare et sospir' lunghi et gravi.

A1, 61, v. 14.

Tra poche dolci e assai **lacrime amare**.

RVF 17, v. 1.

Piovonmi amare lacrime dal viso

Per concludere, vorrei segnalare questa disseminazione in più luoghi delle *Rime spirituali* del verso 14 di RVF 195, ovvero «ch'**Amor** co' suoi belli occhi al **cor m'impresse**.» Emerge chiaramente, infatti, come l'utilizzo di *impresse* a fine verso sia presente più volte delle *Rime* e sempre accompagnato con un elemento già presente nel verso di Petrarca:

S1, 71, v. 14.

Col foco de l'**amor** Gesù l'**impresse**.

S1, 23, v. 2.

Con sigillo d'**amor** sì vive **impresse**

S1, 131, v.8

Che 'n quel virgineo **cor** sì ben s'**impresse**;

3.5.2 Un caso particolare: Laura o Beatrice?

Nell'opera della Colonna possiamo notare come ella stessa si dedichi più volte alla realizzazione di giochi fonici e richiami a nomi propri di persona, come era tipico di Petrarca, e in particolare sia lei stessa la prima a giocare col suo nome, Vittoria. Inoltre, molto spesso questi rimandi alla sua persona si legano con la figura di Ferrante, o del Sole-marito, come a voler sottolineare l'assimilazione tra le virtù insite nel nome di lei, e quelle reali di grande condottiero di lui.

In *Rime amorose* 30, ad esempio, la poetessa parla della morte del marito, e del legame presente tra la vittoria (lei stessa) e il sole che rappresenta Ferrante: «Quando Morte fra noi disciolse il nodo | che primo avinse il Ciel, Natura e Amore, | tolse agli occhi l'obietto e 'l cibo al core; | l'alme ristinse in più congiunto modo. [...] ed io ne l'onde | del pianto son, perch'ei nel Ciel salito, | vinse il duol la vittoria ed egli il sole.» E ancora, sempre in *Rime amorose*, 6, vv. 1-4, stavolta con l'analogia di ferrante visto genericamente come luce eterna: «A le vittorie tue, mio lume eterno, | non gli die' 'l tempo e la stagion favore; | la spada, la virtù, l'invitto core | fur i ministri tuoi la state e 'l verno.»

Inoltre, possiamo vedere ulteriormente, come mette in luce Baldissone 2008⁹⁶, che nelle *Rime Spirituali* la poetessa giochi anche col proprio cognome, contrapponendolo alla colonna celeste che le appare immortale; ad esempio in *Spirituali* 156, vv. 1-4: «Se l'imperio terren con mano armata | batte la mia **colonna**, entro e d'intorno, | la notte in foco e in chiara nube il giorno | veggio quella celeste **alta** e beata». Già questo è riferimento petrarchesco, presente nel *Canzoniere* per la forte amicizia e i servizi resi dal poeta stesso alla famiglia dei Colonna. Nei *Fragmenta*, infatti, i rapporti di clientela con questa famiglia, e in particolare con il cardinale Giovanni Colonna, vengono metaforicamente accostati all'amore per Laura, sia nelle rime in vita (RVF 266, versi 12-13: «Un lauro verde, una gentil **colonna**, | quindici l'una, et l'altro diciotto anni»), sia in quelle in morte, in cui è presente precisamente il sintagma *alta colonna*: «Rotta è l'**alta colonna** e 'l verde lauro | che facean ombra al mio stanco pensiero» (RVF 269, versi 1-2).

⁹⁶ Baldissone 2008, p. 117.

Non c'è da stupirsi, quindi, se nelle *Rime* della Colonna emerge la presenza di un nome femminile ben noto nella lirica Trecentesca: quello di Laura, accompagnato, nello stesso sonetto, da un suo 'precedente' poetico femminile, ovvero Beatrice. Nel sonetto 17 delle *Rime amorose*, infatti, la poetessa esprime fortemente il proprio desiderio di scrivere una poesia di alto livello (nonostante, come abbiamo visto, Colonna scrivesse soprattutto per sé e per pochi intimi) e soprattutto la sua inadeguatezza di fronte ai grandi modelli che l'hanno preceduta:

Rami d'un arbor santo e una radice
ne diede il mondo, ma son chiare e intere
l'alme sue frondi, e le mie manche e nere,
onde diversi frutti Amor n'elice.

Ben fòra a par di lor suo stil felice
s'io per lui degna scorta a l'alte spere
fossi, a Parnaso e l'altre glorie vere,
com'agl'amanti **Laura** e **Beatrice**.

Sì che per far eterna qui memoria
di lui volga il purgato e raro stile
a tal ch'allarghi il volo ai bei pensieri;

ché poggiando ognor più sua immortal gloria
cader non può la mia depressa e umile,
poi del suo onor vanno i miei spirti alteri.

Ma non solo. L'inadeguatezza di Vittoria Colonna non è soltanto nei confronti di quei maestri di poesia, Dante e Petrarca, a cui in vario modo si ispira, come afferma già nel primo sonetto delle *Rime Amoroze* (in cui giustifica il basso valore delle sue rime, scritte non tanto per «giunger lume al mio bel Sole», ma per sfogare il dolore dovuto alla perdita del marito). Probabilmente la poetessa vuole qui esprimere anche la propria specifica incapacità di essere per il marito fonte di un amore talmente grande da eguagliare le liriche e i sentimenti che le due donne suscitavano nei loro amanti: la Colonna infatti vorrebbe essere *dega scorta* nelle *alte sfere*, ma non lo è, non potrà essere per il marito guida del Paradiso come

avviene con Beatrice nella *Commedia*; e la gloria di Ferrante è descritta come *immortale*, mentre la sua è *depressa* e *umile*. Vittoria, dunque, non potrà mai essere per il marito, la sua Laura, né la sua Beatrice.

C'è però da chiedersi perché citare sia Beatrice che Laura, quando sarebbe più facile pensare che la poetessa possa ispirarsi soprattutto a quest'ultima, essendo Petrarca il suo maggiore modello di stile? Addirittura, Baldissone riflette su come citare le due donne insieme, in questo caso, sia quasi impertinente, poiché la Colonna associa una figura femminile salvifica e cristologica con una donna fatale⁹⁷, che induce il poeta a quel *giovenile errore* che, in una certa misura, viene imitato anche dalla Colonna. E la studiosa dà anche una risposta a questo possibile dubbio, ovvero l'intenzione della poetessa di non essere Laura (seppur amata di un amore immenso), ma Beatrice: «nell'attribuire anche a Laura la stessa funzione di donna-angelo vuol dire assolutamente e semplicemente questo: il suo desiderio di essere amata come Dante amò Beatrice».⁹⁸ E questa analisi sembrerebbe confermata ulteriormente se consideriamo che nelle *Rime* il nome di Beatrice è presente in un altro sonetto (*Rime Amoroze*, 17), cosa che non avviene per Laura, che è parola *hapax* nel canzoniere della Colonna:

Molza, ch'al Ciel quest'altra tua Beatrice
scorgi per disusate strade altere,
tal esser den l'immortal glorie vere:
gran frutto eterno trar d'umil radice.

Qui, però, la funzione di Beatrice è diversa. Essa non solo è inserita in un contesto classico di modello di donna angelica, ma è anche strumentale alla lode da parte della Colonna della capacità poetica di Francesco Maria Molza: per Dante non fu difficile celebrare la perfezione salvifica di Beatrice, mentre è ben più complesso lodare l'amore di una donna 'comune' come quella amata da Molza.

⁹⁷ Id., p. 133.

⁹⁸ Id.

Mi trovo però in disaccordo con la posizione di Baldissone. Relegare la presenza di Laura nel sonetto ad un semplice ruolo di accompagnamento e, forse, di rafforzamento della figura di Beatrice mi sembrerebbe non solo forzato, ma anche un travisamento di ciò che sono le fortissime tendenze petrarchiste della Colonna. D'altronde, focalizzandoci solo sul lessico specifico, l'intero canzoniere della poetessa è costellato dalla presenza di Laura: i suoi *senhal* percorrono tutta l'opera, con otto occorrenze di *l'aura*, dodici di *aurora* (di cui sei *l'aurora*) e una di *lauro*. E anzi, ritengo che sia proprio il secondo sonetto che abbiamo qui citato a darci la giusta chiave di lettura: per la Colonna, è in un certo qual modo 'facile' tessere le lodi di una donna così perfetta come Beatrice; mentre è molto più complesso quando si tratta di un rapporto così ambivalente e frastagliato come quello di Laura e Petrarca, tale da portare (in alcuni momenti) al pentimento e alla rinuncia stessa dell'amore. Ed è quest'ultimo modello ad essere maggiormente vicino alla situazione tra la Colonna e il marito: ciò che a mio avviso la poetessa vorrebbe non è semplicemente, come affermato da Baldissone, essere amata dello stesso amore immenso con il quale Dante ama Beatrice, o meglio, non soltanto. A mio avviso, la Colonna vorrebbe essere amata in quel modo, ma è consapevole della sua natura di persona umana imperfetta, doppiamente incapace: incapace non solo di esprimere in versi ciò che prova, ma anche di suscitare un amore costante e divinizzante in chi la guarda. È consapevole, quindi, di essere molto più vicina a Laura (e di conseguenza, come abbiamo visto in tutta l'analisi del nostro lavoro, a Petrarca) di quanto non lo sia a Beatrice e al suo amante.

4. Uno snodo problematico: tra *Rime amorose* e *Rime spirituali*

Passiamo ora a trattare, dopo un'analisi approfondita ma complessiva del canzoniere della Colonna, quello che è un punto controverso della produzione delle *Rime* non solo a causa delle vicende editoriali, ma anche per una sorta di cambiamento a livello tematico all'interno delle due sezioni, ovvero lo snodo tra le *Amorose* (e le *Amorose disperse*) e le *Spirituali* (con a seguire le *Spirituali disperse*). In questa sede ritengo poco utile, al fine del nostro discorso, considerare le *Epistolari*: queste sono una miscellanea di componimenti scritti in epoche diverse, contenenti anche tematiche differenti e probabilmente non destinate alla stampa, secondo la volontà dell'autrice: una sezione ibrida, dunque, che viene definita con il titolo generico appunto di *Rime Epistolari*.⁹⁹

La vicenda editoriale delle *Rime* di Vittoria Colonna, come si diceva nell'*Introduzione*, è complessa e non ancora chiara, a causa dell'assenza di manoscritti autografi che ben si accostino alla *princeps* con cui (solo nel 1928!) Alan Bullock farà la sua edizione critica, la prima per la poetessa. Soprattutto, come dicevamo, solo diciassette componimenti su centotré di cui è composto il Vat. Lat. 11539 (unico manoscritto certo dell'autrice a noi rimasto, scritto e dato in dono a Michelangelo) saranno dati alle stampe.

È chiaro, dunque, come il rapporto tra le *Rime amorose* e le *Rime spirituali* sia controverso e rilevante, tanto che proprio lo stesso Bullock percepisce lo snodo tra le due parti come un punto particolare del canzoniere: a suo avviso, rilevante non solo per il cambiamento ideologico e tematico, ma anche e soprattutto perché legato alla morte di Ferrante, marito di Vittoria.

Vista questa dicotomia tra le due parti dell'opera, e l'incertezza delle reali intenzioni editoriali della poetessa (nonché il parere talvolta discordante anche degli

⁹⁹ Cfr. Bullock 1928, pp. 223-225.

studiosi), è nostro interesse non solo dare un'opinione in merito alla vicenda, ma soprattutto analizzare questo snodo problematico non semplicemente alla luce di analisi di tipo tematico, bensì attraverso un'analisi metrica che si lega, in questo primo luogo, all'analisi delle percentuali di frequenza dei vari pattern dell'endecasillabo, per poi approdare anche ad un confronto sui rimemi, allo scopo di trovare una soluzione convincente che possa dare risposta anche al dubbio sulle varie posizioni degli studiosi. Iniziamo dunque la nostra analisi partendo da considerazioni sull'uso dell'endecasillabo nei due luoghi delle *Rime*.

4.1 L'endecasillabo tra le due parti del canzoniere

Presentiamo quindi, per una maggiore facilità di lettura, una tabella riassuntiva che vede da una parte le occorrenze e le percentuali di *Rime amorose* e *Rime amorose disperse*, e dall'altra quelle di *Spirituali* e *Spirituali disperse*, seguite dall'indicazione solo percentuale di quelle che sono le occorrenze nei *Fragmenta*. Tralasciamo dunque le statistiche relative alle *Epistolari*, comunque già segnalate nella *Tabella 1.1.1*.

	R1		R2		RVF
	N.	%	N.	%	%
1. 246810, 146810, 46810	178	31,78	118	21,07	14,32
2. 24810, 14810, 4810	70	12,50	84	15,00	18,3
3. 24610, 14610, 4610	31	5,53	51	9,10	8,6
4. 24710, 14710, 4710	22	3,92	26	4,64	5,17

5. 2610, 26810	56	10,00	33	5,89	6,38
6. 3610, 13610, 36810, 136810	85	15,17	79	14,10	14,7
7. 1610, 16810	4	0,71	11	1,96	1,6
8. Contracenti	107	19,10	143	25,53	32,25

Tabella 4.1.1. *L'endecasillabo tra le due parti del canzoniere di Vittoria Colonna, confrontato con i*
Fragmenta.

Torniamo quindi ad analizzare il modulo giambico del primo tipo, ovvero quello in 246810, 146810 e 46810. Dividendo l'edizione Bullock in una prima parte composta da *Rime amorose* e *Rime amorose disperse* e una seconda parte con *Rime spirituali* e *Rime spirituali disperse*, possiamo vedere come vi sia una differenza importante e notevole nell'utilizzo di questo modulo: nella prima parte (che per comodità chiameremo R1), infatti, l'uso del ritmo giambico si assesta intorno al 31,78%, mentre nella seconda parte del canzoniere (che chiameremo R2) rimane soltanto al 21,07%. Una decrescita, quindi, di quasi 10 punti percentuale che potrebbe non essere casuale. Se torniamo, infatti, a considerare le percentuali petrarchesche¹⁰⁰ vediamo come R2 si avvicini molto di più al modello dei *Fragmenta* rispetto ad R1, pur mantenendo un certo distacco: in Colonna, infatti, il modulo giambico rimane usatissimo, molto più che nei *Fragmenta*, nonostante comunque nella seconda parte dell'opera compia un importante lavoro di riduzione di quest'ultimo (quindi, in R2 il ritmo giambico si assesta sul 21,07% contro il 14,32% di Petrarca). Dobbiamo dunque chiederci: questa differenza tra i due momenti dell'opera colonniana è solo un caso, o è una tendenza che si protrae per tutte le tipologie di endecasillabo?

¹⁰⁰ Cfr. Praloran 2003, p. 88.

Proviamo quindi a volgere l'attenzione al secondo modulo, quello in 24810, 14810 e 4810: possiamo vedere come in Petrarca esso sia presente per il 18,3%; in R1 abbiamo un 12,14% e in R2 il 15%. Questa differenza di più di tre punti percentuali, in favore nuovamente del modello petrarchista, non può essere a mio avviso ritenuta accidentale: infatti, mentre il modulo giambico in R2 veniva ridotto, qui il modulo viene invece aumentato, proprio in virtù di una maggiore adesione alle percentuali dei *Fragmenta* che portano la Colonna a modificare l'assetto dei suoi endecasillabi in entrambi i casi, sia che debbano essere aumentati, sia che debbano essere soppressi.

E così avviene ancora per il pattern in 24610, 14610 e 4610, dove l'assimilazione è tale che se in R1 troviamo questo schema solo nel 5,35% dei casi, in R2 invece vediamo come esso sfiori l'8,57%, in perfetta adesione ai *Fragmenta* che presentano questo modulo all'8,6%. Ancora una volta, lo stesso avviene anche per il modulo del quinto tipo, quello in 2610 e 26810, dove possiamo notare una drastica riduzione delle occorrenze (nel passaggio da R1 ad R2 queste quasi si dimezzano) in favore del modello petrarchista, seguito in maniera abbastanza precisa.

Nel caso invece dello schema in 24710, 14710, 4710 e in 3610, 13610, 36810, 136810, le percentuali tra la prima e la seconda parte del canzoniere della Colonna rimangono pressoché identiche, e comunque del tutto in linea con quello che è lo stile e il ritmo tipico di Petrarca. Anche lo schema di 1610, 16810, seppur poco usato sia da Petrarca che nel Cinquecento, subisce un mutamento: vediamo infatti come nella seconda parte delle *Rime* questo sia presente in quasi il doppio dei casi, avvicinandosi ulteriormente al modello dei *Fragmenta*.

Infine, è significativo il caso dei contracenti poiché sono, come già analizzato, il 'marchio di fabbrica' del Petrarca: il loro aumento in Vittoria Colonna quindi dal 19,10% di R1 a ben il 25,53% in R2 non può essere tralasciato¹⁰¹: un aumento di quasi sei punti percentuali che raramente troviamo così elevati nelle due parti dell'opera della poetessa. Ciò è maggiormente vero e pregno di forza e rilevanza se consideriamo che proprio lo scontro d'arsi preferito dal poeta, ovvero quello in sesta-settima, aumenta in maniera tale le sue occorrenze da giungere

¹⁰¹ Nonostante la Colonna sia comunque distante dalle percentuali dei *Fragmenta*, che vedono l'utilizzo del contraccanto addirittura del 32,5% dei casi, e quindi quasi 1/3 del Canzoniere.

addirittura a raddoppiarle. Infatti, mentre in R1 esso è presente nel 5,71% dei casi, in R2 è presente addirittura nell'12,67%, percentuale per altro perfettamente coeva a quella dei *Fragmenta* (11,7%).

Possiamo quindi già fare alcune considerazioni preliminari alla luce di questi dati, prima di passare all'analisi successiva delle rime nei due luoghi dell'opera. Da quanto emerge finora, è chiara la tendenza consapevole e voluta di Vittoria Colonna di attuare un'opera di ri-classificazione della metrica dell'opera, ad un livello talmente preciso e profondo da sconvolgere in parte le considerazioni che si farebbero, e che abbiamo fatto, ragionando sulla totalità delle occorrenze dell'opera, e non sulla sua divisione in due sezioni. È mia convinzione, quindi, a questo punto dell'analisi, la necessità di una posizione mediana tra quella presa da Bullock e quella della Crivelli: se infatti da un lato è vero che la Colonna compone quasi la totalità dei suoi sonetti quando Ferrante è già morto (o comunque, è così per i sonetti di stampo amoroso che sono giunti fino a noi), e che questi, in R2, non esulano dal tema amoroso, ma anzi partono proprio da questo per poi sfociare nella componente spirituale, è vero anche che, metricamente parlando, vi è una decisa e maggiore adesione al modello petrarchista nella seconda parte dell'opera. Adesione che non può essere né casuale, per l'enorme numero di cambiamenti non solo percentuali, ma anche sostanziali degli endecasillabi, né tantomeno che può essere banalizzata alla luce del semplice evento biografico traumatico: sembrerebbe proprio che questa divisione tra rime *amoro*se e *spirituali* sia funzionale alla creazione di un canzoniere da un lato vicino al Petrarca nella forma, e dall'altro che sottolinei l'evoluzione metrico-stilistica della Colonna e la sua appunto adesione più consapevole al modello dei *Fragmenta*.

Proseguiamo quindi la nostra analisi andando a trattare quelli che sono i rapporti a livello di rime, e proviamo a capire se queste nostre prime considerazioni ed intuizioni possono trovare conferma e seguito anche nell'analisi di altri aspetti metrici del canzoniere, o se il risultato sarà del tutto inaspettato.

4.2 Le rime tra le due parti del canzoniere

Dopo aver quindi effettuato un'analisi comparativa dell'endecasillabo tra la prima e la seconda parte del canzoniere della Colonna, passiamo ora ad esaminare quelle che sono le eventuali analogie e discrepanze tra i due luoghi dell'opera, valutando di volta in volta in che modo questi siano concretamente legati a Petrarca e come essi possano inserirsi in continuità o in opposizione ad un cambiamento stilistico dell'autrice, oltre che tematico, come già abbiamo osservato nel capitolo precedente.

Continuiamo dunque il nostro ragionamento partendo dall'analisi di una tabella (già segnalata nel capitolo sulle rime), riguardante la diversa concentrazione di rime consonantiche, doppie, vocaliche o in iato tra le due parti dell'opera. Ancora una volta, nelle nostre riflessioni non considereremo le occorrenze presenti nelle *Rime Epistolari*, perché raccolta miscellanea di componimenti di vario genere, inseriti appunto in un contesto di corrispondenza con terzi che accompagnerà la poetessa per tutta la sua vita: impossibile, dunque, considerare la raccolta come attigua alle *Amorose* o alle *Spirituali*.

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		Tot. rime
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.
A	252	38,7	47	7,21	324	49,76	28	4,3	651
S	360	34,09	90	8,52	554	52,46	52	4,92	1056
E1	49	32,6	11	7,33	79	52,66	11	7,33	150

Tabella 4.2.1. Tabella 3.2.2 *Percentuali delle rime in Vittoria Colonna divise tra Rime Amorose + Amorose disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari.*

Quello che possiamo vedere già da una prima occhiata è innanzitutto una situazione quasi immutata nelle due zone dell'opera, per quanto riguarda le rime doppie e in iato: uno scarto di circa lo 0,7% nel primo caso, e di solo 0,6% nel secondo, con un aumento però di entrambe in R2. Analizzando invece i dati relativi

alla zona più consistente delle rime, ovvero quelle consonantiche e vocaliche, emerge come vi sia una diminuzione dell'uso delle consonantiche di circa tre punti percentuali, che si rispecchia ovviamente nell'aumento altrettanto consistente delle vocaliche. I dati, dunque, non ci presentano un cambiamento straordinario sotto questo aspetto: vediamo un mutamento in favore delle vocaliche, con una tendenza che ancora una volta vuole avvicinarsi al modello petrarchesco (nei *Fragmenta*, le vocaliche sono il 42,31%, mentre le consonantiche il 35,33%), ma non in maniera così importante da poter evidenziare una forte intenzione della Colonna verso un cambiamento di rotta. Questo è ancor più vero se consideriamo che in Petrarca ciò che colpisce maggiormente l'attenzione del lettore a livello rimico è la non trascurabile presenza delle rime in doppia, che occupano il 16,05% delle occorrenze, mentre in entrambi i luoghi dell'opera della Colonna, come abbiamo visto, queste non superano il 9%, con uno scarto ben rilevante.

Entriamo dunque nel merito delle singole occorrenze di rime, analizzando come siano le presenze prima delle rime con classi vocaliche, e poi consonantiche, tra le due zone dell'opera della Colonna. Volgiamo quindi lo sguardo alla *Tabella 4.2.2* che segue, in cui possiamo trovare le percentuali delle classi vocaliche divise tra *Rime Amoroze* e *Amoroze disperse*, *Rime spirituali* e *Spirituali disperse*, *Rime Epistolari* (di cui, come già accennato, non ci occuperemo) e le occorrenze nei *Fragmenta*, in cui non ho inserito la percentuale petrarchesca di 0,48% riguardante 'altre' rime vocaliche, del tutto assenti in Colonna.

	C	D	G	L	M	N	R	S	T	V	Tot.
A	19	22	3	53	21	25	114	16	37	14	576
%	3,29	3,81	0,52	9,2	3,65	4,34	19,79	2,78	6,42	2,43	
S	54	50	1	57	36	41	205	21	59	30	914
%	5,9	5,47	0,1	6,23	3,93	4,48	22,42	2,29	6,45	3,28	
E1	5	3	1	13	4	5	32	1	11	4	128
%	3,9	2,34	0,78	10,15	3,12	3,9	25	0,78	8,59	3,12	

RVF	120	250	64	429	299	419	751	202	343	278	7882
%	1,52	3,17	0,81	5,44	3,79	5,31	9,52	2,56	4,35	3,53	

Tabella 4.2.2. *Percentuali delle rime vocaliche in Colonna (divise tra Rime Amoroze + Amoroze disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari) e Petrarca.*

Ragioniamo stavolta in virtù di una valutazione sul merito, per ora, di quali classi vocaliche presentino un aumento delle percentuali tra la prima e la seconda parte del canzoniere, affinché si possa giungere alla conclusione che questa tendenza sia in analogia o meno con Petrarca. Riscontriamo dunque un aumento della classi vocaliche nel caso della rima in vCv (quasi 2% in più), di vDv (anche qui, circa un aumento del 2%), di vRv (un aumento di quasi il 3%) e, anche se lievemente, di vVv. Questi cambiamenti, però, non sempre si riflettono nello stile del Petrarca: infatti vediamo come la rima vocalica in vCv sia usata molto raramente dal poeta, ma nonostante ciò la Colonna ne aumenta (seppur di poco) le occorrenze: lo stesso avviene con la vocalica in vRv, dove le percentuali delle *Rime Amoroze* e *Amoroze disperse* rispecchiavano molto più fedelmente i numeri dei *Fragmenta*. L'unico aumento che pare avvicinarsi al modello è quello in minima misura della vocalica in vVv, mentre potrebbe sorprendere ulteriormente la crescita della rima in vRv, che Petrarca tanto si era impegnato per eliminare. Tuttavia, non dimentichiamo ciò che avevamo considerato nei capitoli precedenti: ragioniamo sul fatto che le percentuali sono importanti, ma lo sono ancora di più le singole realizzazioni all'interno della classe rimica. Non è da sottovalutare dunque ciò che dicevamo in particolare sulla rima in ORE e sulla grande soppressione che Petrarca fa dell'utilizzo della parola *amore* come parola-rima (presente invece in maniera massiccia in Colonna): non sempre, infatti, le percentuali danno una risposta precisa alle domande che ci stiamo ponendo. Bembo, ad esempio, sembrerebbe molto più contiguo al modello petrarchesco per le sue esigue occorrenze della vocalica in vRv, ma proprio i rimemi in ORE giungono al 35,8%, ben al di sopra del 20% dei *Fragmenta*. Dunque, se torniamo ad analizzare la gamma dei rimemi utilizzati da Colonna, vediamo come questi non si limitino all'impiego soltanto di poche desinenze, ma già solo

analizzando le *Rime Amoroze*, come dicevamo, emergono almeno 15 combinazioni di rima in vRv diverse: un aumento, dunque, delle vocaliche in R che cozza con il modello petrarchesco, ma che viene in qualche modo compensato dalla varietà delle realizzazioni di questa classe vocalica. Per quanto riguarda le altre classi vocaliche, le loro percentuali rimangono sostanzialmente invariate tra un luogo e l'altro del canzoniere, salvo un paio di casi in cui vediamo una piccola diminuzione nella seconda parte delle *Rime*, che meglio si accosta al modello petrarchista.

In conclusione, dunque, Vittoria Colonna (ma in generale tutto il Cinquecento) sembra discostarsi in parte dalle innovazioni rimemiche del Petrarca riguardanti soprattutto le classi vocaliche, prediligendo un ritorno al Duecento, non senza però effettuare una ri-semantizzazione e un rinnovamento del lessico utilizzato, oltre che della varietà dei rimemi messi in campo.

Passiamo quindi ad analizzare le classi consonantiche, cercando di capire se questo ritorno alla lirica delle origini è un fenomeno legato solo ad una certa tipologia di classi rimiche, o se viene rispecchiato fedelmente anche nell'uso delle classi consonantiche. Volgiamo quindi lo sguardo alla Tabella seguente, costruita sullo stesso modello di quella riguardante le percentuali delle classi consonantiche.

	CX	GL	GN	LX	MX	NX	RX	XR	SX	Tot.
A	2	15	11	22	4	98	75	15	10	576
%	0,34	2,6	1,9	3,81	0,68	17,01	13,02	2,6	1,73	
S	1	11	25	23	2	135	104	45	14	914
%	0,1	1,09	2,73	2,51	0,21	14,77	11,37	4,92	1,53	
E1	1	1	0	6	0	17	14	7	3	128
%	0,78	0,78	/	3,69	/	13,28	10,93	5,46	2,34	
RVF	/	164	155	272	135	770	941	77	271	7882
%	/	2,08	1,97	3,45	1,71	9,77	11,94	0,98	3,44	

Tabella 4.2.3. *Percentuali delle rime consonantiche in Colonna (divise tra Rime Amoroze + Amoroze disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari) e Petrarca.*

Se concentriamo ancora una volta l'attenzione sulle classi rimiche che vedono un aumento nella seconda parte dell'opera di Vittoria Colonna, realizziamo che stavolta vi è piuttosto una tendenza alla diminuzione, in adesione e coerenza con quello che avviene per le rime vocaliche: le uniche classi consonantiche ad aumentare sono dunque quella in GN, anche se solo di un punto percentuale circa, e quella in XR che quasi raddoppia, allontanandosi in maniera veramente netta e significativa invece da Petrarca, che utilizza questa consonantica solo nello 0,98% dei casi. Se volgiamo ora la nostra attenzione sulle classi in diminuzione, emergono fattori di scarto considerevoli e rilevanti: innanzitutto, trovo importante il quasi azzeramento della classe in CX in R2, anche se comunque essa presentava solo due occorrenze nelle *Amorose*, mentre ora viene ridotta ad una soltanto (tra l'altro, è una classe di rima del tutto assente in Petrarca). E a seguire coerentemente il modello, inoltre, sono anche le classi consonantiche in NX e RX che diminuiscono di circa quattro e tre punti percentuali rispettivamente le loro occorrenze, giungendo a percentuali molto vicine a Petrarca. Consideriamo, però, un altro aspetto: Afribo 2009 osservava che «[...] nello stilnovo la rima vocalica in R era quattro e quasi cinque volte maggiore di RX, con il Dante comico e con Petrarca (più ancora di Dante) il rapporto si rovescia. Dunque RX maggiore di R, ma in generale SX maggiore di S, NX di N e così via.¹⁰²» Questo, invece, non succede sempre in Colonna: non solo, ad esempio, vRv è maggiore di RX, ma in generale abbiamo visto come le vocaliche superino le consonantiche, ed è così per tutte le classi se consideriamo le tabelle, tranne nel caso di N ed NX. Queste ultime classi di rime, infatti, vedono la preponderanza fortissima di NX, che pur diminuendo nella seconda parte del canzoniere, in linea con Petrarca, supera le occorrenze della vocalica in N di più di 10 punti percentuali: ciò può essere anche in parte spiegato con il consistente utilizzo da parte della poetessa della parola-rima *alma*, come abbiamo già visto nel capitolo delle rime tecniche.

¹⁰² Afribo 2009, pp. 47-48.

In conclusione, quindi, possiamo notare come per quanto riguarda le rime e la loro classificazione in vocaliche e consonantiche, quest'ultime siano preponderanti e più vicine al modello petrarchesco nella Colonna, non nella seconda parte dell'opera, come ci si potrebbe aspettare in seguito a tutte le considerazioni fatte fin qui non solo sulle rime, ma anche per l'endecasillabo, ma invece proprio nelle *Rime amorose* e *amorose disperse* (tranne appunto per il caso di NX e RX), con percentuali molto più vicine ai *Fragmenta* rispetto agli altri modelli.

Infine, per una analisi più completa delle rime, consideriamo anche i volumi dei rimanti allo scopo di risolvere questa sorta di contraddizione nel tentativo di comprendere se vi sia anche in questo caso una voluta adesione al modello petrarchesco, o un netto distacco. Nel farlo, non dobbiamo scordare che ciò che è centrale nell'opera dei *Fragmenta* è la totale soppressione dei quinari, la forte diminuzione dei polisillabi in generale, e la grande predilezioni per sistemi rimemici più densi e ricchi a livello accentuativo, con un maggiore interesse del Petrarca verso bisillabi e trisillabi. Diamo dunque uno sguardo alla Tabella che segue.

	Monosillabi	Bisillabi	Trisillabi	Quadrisillabi	Totale
A	32	988	844	40	1904
%	1,68%	51,89%	44,32%	2,10%	
S	40	1540	1360	70	3010
%	1,32%	51,16%	45,18%	2,32%	
E1	3	234	191	6	434
%	0,69%	53,91%	44,00%	1,38%	
Totale	75	2762	2395	116	5348
%	1,40%	51,64%	44,78%	2,16%	

Tabella 4.3.4. *Il volume dei rimanti nell'opera di Vittoria Colonna (divise tra Rime Amoroze + Amoroze disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari).*

Come possiamo facilmente notare, in questo caso l'adesione al modello petrarchesco è legata ad una tendenza diffusa di tutta l'opera di Vittoria Colonna, tanto da non subire grossi mutamenti tra una zona e l'altra dell'opera: vi è sempre una predilezione totale per i bisillabi, che superano in ogni caso (anche nelle *Epistolari*) il 50% delle occorrenze totali, e una soppressione dei polisillabi in vasta scala: gli eptasillabi sono del tutto inesistenti in Colonna, e anche i quadrisillabi non riescono comunque mai a raggiungere percentuali maggiori del 3%, tanto che avverbi in *-mente*, così in voga nel Duecento a fine verso, sono quasi impossibili da rilevare in Vittoria Colonna. Per quanto riguarda il volume dei rimanti, quindi, non vi sono grosse differenze tra le due zone del canzoniere: tuttavia, questo avviene a causa di un'adesione così completa ai dettami del Petrarca, che la poetessa riesce a coglierne l'essenza e la necessità fin da subito, e in tutti i suoi componimenti, anche in quella miscellanea di *Rime Epistolari* in cui i componimenti non fanno parte di un progetto editoriale, né di un'intenzione di lettura al pubblico (per quanto questo potesse essere ristretto) e quindi luogo dell'opera in cui non sempre lo stile è così curato.

4.4 Conclusione

Per dare una conclusione alle nostre riflessioni, cercando di cogliere l'essenza dei nostri confronti, mettendoli in relazione con quello che è il problema non solo stilistico, ma anche editoriale del canzoniere di Vittoria Colonna, dobbiamo tenere a mente tre aspetti importanti di ciò su cui riflettevamo anche nell'introduzione: innanzitutto, non tralasciamo l'importanza di quella divisione formale che il canzoniere della Colonna vede tra i componimenti che trattano l'amore terreno per il marito, e quelli che invece rivelano la svolta spirituale, l'adesione ad un amore non più carnale, ma salvifico, che quasi fa vergognare dell'amore 'altro' che si è provato in precedenza, come evidenziato anche da Bullock. Tutto questo, è evidente, in adesione al modello petrarchista e in rapporto non solo all'amore tra Petrarca e Laura,

ma anche appunto al pentimento di questo e al conflitto interiore del poeta, spesso incapace di scegliere tra l'amore carnale e 'peccaminoso' per donna e il percorrere, da buon cristiano, il cammino divino che porta alla salvezza dell'anima. Poi, non dimentichiamoci che le *Rime* nascono come esigenza privata: lo scopo iniziale della Colonna non è quello di creare una raccolta di componimenti per il grande pubblico, bensì di godere di un'opera certamente colta, ma adatta alla conoscenza solo di amici e familiari, accompagnata alla decisione di non pubblicare i componimenti dedicati al marito prima dei dieci anni dalla morte di Ferrante stesso (tanto che la maggior parte delle rime amorose è andate persa o distrutta dalla stessa Colonna, forse in ragione dello stesso pudore che colse poi Petrarca in un'età più matura). Infine, ricordiamo come, secondo Crivelli 2013, nelle *Rime spirituali* in realtà l'elemento amoroso non venga mai meno e sia quindi necessario considerare il canzoniere come un *unicum* unitario, costellato in vario modo sia dal tema spirituale che da quello amoroso.

Abbiamo dunque due aspetti apparentemente contrastanti ed inconciliabili: la divisione del canzoniere, per Bullock, legata alla vicenda personale dell'autrice, e la presenza invece della stesse tematiche all'interno dello stesso, motivo sufficiente per Crivelli a rendere l'opera della Colonna un *unicum* inscindibile.

Tuttavia, alla luce dell'analisi metrica fatta finora nei due luoghi dell'opera, ritengo che i due aspetti non siano totalmente antitetici come sembrerebbe: la divisione del canzoniere, infatti, potrebbe essere per la Colonna un pretesto per mettere in evidenza, tramite l'inserimento dell'elemento personale, la netta evoluzione stilistico-metrica dei suoi sonetti, piuttosto che il suo cambiamento tematico. Abbiamo visto, infatti, come vi sia un'evoluzione della metrica colonniana in R2 rispetto ad R1, seppur non netta, ma limitata solo ad alcuni aspetti stilistici: in *primis* quello dell'adesione al modello endecasillabico petrarchesco, talmente forte e precisa da non poter essere tralasciata, o considerata causale. Meno forte, invece, è la conclusione per quanto riguarda l'utilizzo delle rime, anche se comunque non sono rari i richiami a Petrarca presenti in R2 e invece assenti in R1, nonostante fenomeni di vicinanza ai *Fragmenta* siano in ogni caso presenti in tutti i luoghi delle *Rime* e

facciano emergere la piena adesione di Vittoria Colonna a quello che è il petrarchismo cinquecentesco.

La discussa adesione, quindi, al modello formale petrarchesco, che vuole il canzoniere di *Rime* diviso in un primo momento di componimenti a sfondo prevalentemente amoroso, e un secondo momento di pentimento e conversione ad un livello più elevato, spirituale appunto, potrebbe essere funzionale al cambiamento in chiave maggiormente petrarchista dello stile dell'autrice: la sua adesione a Petrarca è sempre tangibile, ma assume particolare forza a partire dalle *Rime Spirituali*. D'altronde, ritengo anche affrettata e in un certo modo debole l'obiezione della Crivelli contro Bullock, ritenendo impossibile scindere le *Rime* in due momenti distinti: affermando la presenza comunque significativa dell'elemento amoroso anche in R2, la Crivelli ritiene di evidenziare un elemento di continuità che sia da 'prova' della inutilità di una divisione delle *Rime*. Tuttavia, a mio avviso, questa compenetrazione di tematiche, e anzi proprio del tema amoroso e della riflessione circa l'amore carnale avviene anche nello stesso Petrarca, e proprio nella seconda parte dei *Fragmenta*, senza per questo però togliere forza alla dicotomia tra rime in vita e rime in morte di Laura.

Conclusioni

Giunti quindi alla conclusione dell'analisi delle *Rime* di Vittoria Colonna, svolta nei quattro capitoli attraverso differenti modalità di studio, è emerso innanzi tutto un quadro sfaccettato e non perfettamente inquadrato verso un'unica direzione. Da un lato, infatti, abbiamo visto come la poetessa nella seconda zona delle *Rime* prenda maggior coscienza di ciò che il metro della tradizione petrarchista comporta, impiegando il modello in maniera tanto fedele da assolutizzare alcuni aspetti che nei *Fragmenta* non erano comunque così forti e preponderanti. Dal versante opposto, vediamo che invece la poetessa non è raramente esente da fenomeni di novità ed innovazione rispetto al maestro, soprattutto se inserita nel quadro del petrarchismo cinquecentesco, a cui spesso si accosta in maniera precisa e puntuale.

Nel primo capitolo, abbiamo visto come Vittoria Colonna aumenti in maniera significativa il modulo giambico rispetto al Petrarca, rendendo forte e maggioritaria una tendenza che era comunque evidente nel poeta; lo stesso per i moduli a tre ictus, con quarta sede atona, che diminuiscono drasticamente. Continuità rispetto ai *Fragmenta* che viene però messa in discussione nel momento in cui si guarda alle occorrenze dei contracenti, *focus* della metrica petrarchesca: pur privilegiando il contraccento in sesta-settima, Vittoria Colonna ne fa un utilizzo decisamente più limitato non solo rispetto al *Canzoniere*, ma rispetto a tutto il Cinquecento, prediligendo appunto moduli come quello giambico. Un ulteriore segnale di distacco rispetto la tradizione riguarda l'utilizzo del settenario, che come abbiamo visto, passa da essere un verso a cui Petrarca ridà vigore e forza (soprattutto grazie alle numerose canzoni presenti nei *Fragmenta*), ad essere relegato ad un ruolo nettamente marginale e subordinato all'endecasillabo. Ho tentato di dare una spiegazione ad un fenomeno così marcato analizzando la sostanza dei tipi di settenari usati (molto vicini al Petrarca, nonostante le scarse occorrenze), e guardando ancora una volta alla divisione delle *Rime* in due momenti distinti della produzione poetica della Colonna. In quest'ottica, quindi, ritengo che la totale assenza del settenario nella seconda parte del canzoniere colonniano sia da attribuirsi ad una volontà implicita dell'autrice nel

conferire alle *Rime spirituali* (e *disperse*) una maggior *gravitas* che spesso il settenario, e nello specifico il madrigale, non riescono per lei a dare. La stessa canzone, presente una sola volta in tutta l'opera della Colonna, presenta solamente un unico settenario, segno comunque di una forte predilezione per l'endecasillabo e le forme meno brevi.

Nel terzo capitolo, invece, abbiamo prima analizzato gli schemi metrici, trovando una situazione che in parte, ancora una volta, rispecchia lo stile del Petrarca (in *primis*, la preponderanza delle terzine in CDE CDE); dall'altro lato, molto variegata e pluriforme, tanto da vedere la presenza di due casi assoluti e inediti non solo rispetto al Trecento, ma anche in rapporto ai contemporanei: il sonetto caudato e alcune rime (o versi) irrelati, realizzati di volta in volta con metodi e motivazioni sempre diverse. Sotto questo aspetto, quindi, Vittoria Colonna si rivela decisamente innovativa e in controtendenza rispetto a tutta la tradizione e al Cinquecento. Tuttavia, questa brezza di originalità viene meno quando andiamo ad analizzare in maniera precisa le occorrenze delle rime: basandoci sulle stesse, infatti, abbiamo individuato la presenza di una sorta di separazione dal modello petrarchesco, che predilige le rime consonantiche drasticamente ridotte da Vittoria Colonna, e un riavvicinamento a quelle che erano le metodologie duecentesche e stilnoviste. Ma ancora una volta il paradigma apparente ha una doppia anima: al di là delle percentuali, infatti, i moduli utilizzati dalla poetessa e il volume dei rimanti stessi sono manieristicamente petrarcheschi. Abbiamo quindi analizzato le rime tecniche utilizzate dalla Colonna, vedendo un'ulteriore avvicinamento ai *Fragmenta*, e i precisi echi petrarcheschi presenti nei rimemi o comunque in punta di verso, analizzando il caso particolare della presenza dei *senhal* di Laura in diversi componimenti delle *Rime*.

Infine, nell'ultima parte del lavoro, abbiamo concluso come vi sia un'evoluzione della metrica colonniana da *Rime amorose* a *Rime spirituali*, che tuttavia si limita solo ad alcuni aspetti stilistici. In particolare, la variazione del modello endecasillabico è netta nella seconda parte del canzoniere, con un'adesione al paradigma petrarchesco più netta e precisa; tuttavia non possiamo dire lo stesso per ciò che concerne l'utilizzo delle rime, che nonostante la loro doppia anima

duecentesca e trecentesca allo stesso tempo, non presentano forti mutamenti tra la prima e la seconda parte delle *Rime* della poetessa.

È chiaro quindi, anche solo alla luce di questa breve ricostruzione, come Vittoria Colonna sia una petrarchista particolare, talvolta quasi eccessiva nella sua adesione al modello petrarchesco e talora, invece, totalmente lontana dai *Fragmenta*, ma senza essere necessariamente vicina al Duecento, anzi: spesso la poetessa dimostra una sensibilità innovativa completamente nuova, tale da meritare sicuramente il plauso dei contemporanei, che tanto l'elogiavano (primo fra tutti, ovviamente, Michelangelo). Plauso che invece si è andato perdendo nei secoli, privando la Colonna di quel posto d'onore tra i petrarchisti del Cinquecento che comunque meriterebbe, ma che per molti versi non le è più stato riconosciuto: basta appunto pensare alla totale assenza di un'edizione critica aggiornata che sia successiva a quella di Bullock, che pur imperfetta, rimane comunque l'unica edizione critica mai fatta di una delle più grandi poetesse petrarchiste di quel secolo.

Appendici

	Rime amoroze	Rime amoroze disperse	Rime spirituali	Rime spirituali disperse	Rime epistolari	Totale
	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 280	vv. 1400
1.1 - 246810 1.2 - 146810 1.3 - 46810	64 25 9	42 32 6	35 20 1	31 20 11	35 24 9	207 - 14,78% 121 - 8,64% 36 - 2,57% 25,99%
2.1 - 24810 2.2 - 14810 2.3 - 4810	22 12 0	28 8 0	23 13 5	28 9 6	27 16 9	128 - 9,14% 58 - 4,14% 20 - 1,42% 14,70%
3.1 - 24610 3.2 - 14610 3.3 - 4610	8 5 0	9 8 1	18 7 4	12 5 5	10 9 5	57 - 4,07% 34 - 2,42% 15 - 1,07% 7,56%
4.1 - 24710 4.2 - 14710 4.3 - 4710	6 3 0	9 3 1	11 3 2	4 6 0	4 2 0	34 - 2,42% 17 - 1,21% 3 - 0,21% 3,84%
5.1 - 2610 5.2 - 26810	0 34	3 19	2 12	1 18	3 12	9 - 0,64% 95 - 6,78% 7,42%
6.1 - 3610 6.2 - 13610 6.3 - 36810 6.4 - 136810	1 3 21 12	6 3 30 9	6 5 19 11	3 3 19 13	3 6 21 4	19 - 1,35% 20 - 1,42% 110 - 7,85% 49 - 3,50% 14,12%
7.1 - 1610 7.2 - 16810	0 1	0 3	0 3	0 8	0 1	0 - 0% 16 - 1,14% 1,14%

8.1 - 67	19	13	33	38	30	133 - 9,50%
8.2 - 12	1	0	0	1	2	4 - 0,28%
8.3 - 23	10	7	8	7	4	36 - 2,57%
8.4 - 34	17	18	11	18	18	82 - 5,85%
8.5 - 45	3	0	1	0	1	5 - 0,35%
8.6 - 56	2	3	4	1	4	14 - 1,00%
8.7 - 78	4	5	2	7	9	27 - 1,92%
8.8 - 910	1	4	9	3	8	25 - 1,78%
						23,45%
Densità media di ictus per endecasillabo:			3, 21			

Tabella 1.1.1. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo in Vittoria Colonna.*

	246810 146810 46810	24810 14810 4810	24610 14610 4610	24710 14710 4710	2610 26810	3610 36810 13610 136810	1610 16810
Cino	10,41	12,64	15,98	12,64	12,16	9,07	2,23
RVF	14,32	18,30	8,60	5,17	6,38	14,7	1,6
Bembo	21,43	16,00	10,07	2,85	7,50	11,69	1,73
Della Casa	26,91	11,74	4,69	1,27	6,16	9,39	1,17
Sannazaro	23,77	16,05	8,37	1,26	7,44	16,4	1,31
Galeazzo	19,73	18,81	3,29	1,18	3,82	17,90	1,05
Colonna	25,99	14,70	7,56	3,84	7,42	14,12	1,14

Tabella 1.1.2. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo dal Duecento ai Petrarchisti. Parte 1.*

	67	12	23	34	45	56	78	910
Cino	7,94	0,29	1,74	2,95	2,28	0,77	0,73	3,78
RVF	11,72	0,63	3,35	5,70	2,93	1,21	1,81	4,90
Bembo	14,39	0,16	2,46	3,13	2,57	0,78	0,73	3,02
Della Casa	17,60	1,23	3,48	4,92	4,06	2,17	1,88	4,92
Sannazaro	11,31	0,28	3,72	4,09	1,81	1,77	0,88	3,07
Galeazzo	20,26	0,92	3,42	4,34	2,89	0,39	1,05	2,37

Colonna	9,50	0,28	2,57	5,85	0,35	1,00	1,92	1,78
----------------	------	------	------	------	------	------	------	------

Tabella 1.1.3. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo dal Duecento ai Petrarchisti. Parte 2.*

	Rime amorose	Rime amorose disperse
	v. 7	v. 9
46	1	1
16	0	1
146	2	2
246	4	3
36	0	1
256	0	1

Tabella 2.1.1. *Le occorrenze dei settenari nelle Rime.*

Schema delle terzine	Occorrenze	Percentuali
CDE CDE	136	35,41%
CDE CED	65	16,92%
CDE DCE	61	15,88%
CDC DCD	58	15,1%
CDC CDC	-	-
CDE DEC	45	11,71%
CDE ECD	9	2,34
CDE EDC	5	1,3%
CDE DED	1	0,26%
CDE FDG	1	0,26%
CDE DCF	1	0,26%
CDE CDF	1	0,26%
CDC DCD dEE	1	0,26%

Tabella 3.1.3. *Gli schemi delle terzine nelle Rime di Colonna.*

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		Tot.
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.
Colonna	661	35,59	148	7,96	957	51,53	91	4,9	1857
RVF	2785	35,33	1265	16,05	3335	42,31	497	6,30	7882

Tabella 3.2.1. *Percentuali delle rime in tutta l'opera di Vittoria Colonna e nei Fragmenta di Petrarca.*

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		Tot.
	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.	%	Tot.
A	252	38,7	47	7,21	324	49,76	28	4,3	651
S	360	34,09	90	8,52	554	52,46	52	4,92	1056
E1	49	32,6	11	7,33	79	52,66	11	7,33	150

Tabella 3.2.2 *Percentuali delle rime in Vittoria Colonna divise tra Rime Amoroze + Amoroze disperse; Spirituali + Spirituali disperse + Epistolari.*

	C	D	G	L	M	N	R	S	T	V	Altro	Tot.
Colonna												
N.	78	75	5	123	61	71	351	38	107	48	/	1618
%	4,82	4,63	0,30	7,60	3,77	4,38	21,69	2,34	6,61	2,96	/	
RVF												
N.	124	250	64	429	299	419	751	202	343	278	38	7882
%	1,57	3,17	0,81	5,44	3,79	5,31	9,52	2,56	4,35	3,53	0,48	

Tabella 3.2.1. *Percentuali delle rime vocaliche in Colonna e Fragmenta.*

	CX	GL	GN	LX	MX	NX	RX	XR	SX	Tot.
Colonna										
N.	4	27	36	51	6	250	193	67	27	1618
%	0,24	1,66	2,22	3,15	0,37	15,45	11,92	4,14	1,66	
RVF										
N.		164	155	272	135	770	941	77	271	7882
%		2,08	1,97	3,45	1,71	9,77	11,94	0,98	3,44	

Tabella 3.2.2. *Percentuali delle rime consonantiche in Colonna e Fragmenta.*

	AI	EA	EI	EO	IA	IE	IO	OI	OIA	UE	UI	Tot.
Colonna												
N.	4	4	2	0	19	3	31	11	4	11	2	91
%	4,39	4,39	2,19	0	20,87	3,29	34,06	12,08	4,39	12,08	2,19	
RVF												
N.	77	26	87	2	113	5	78	52	11	9	37	497
%	15,49	5,23	17,50	0,40	22,74	1,00	15,69	10,46	2,21	1,81	7,44	

Tabella 3.2.3. *Percentuali di rime in iato in Colonna e Fragmenta.*

	Monosillabi	Bisillabi	Trisillabi	Quadrisillabi	Totale
Colonna	75	2762	2395	116	5348
%	1,40%	51,64%	44,78%	2,16%	

Tabella 3.3.1. *Volume dei rimanti in Vittoria Colonna.*

	A		S		E		Totali	
Numero versi	1904		3024		434		5362	
	N.	%	N.	%	N.	%	N.	%
Inclusiva	97	5,09	174	5,75	31	7,14	302	5,63
Derivativa	31	1,62	62	2,05	6	1,38	99	1,84
Desinenziale	24	1,26	11	0,36	5	1,15	40	0,74
Equivoca/contraffatte	15	0,78	20	0,66	3	0,69	37	0,69
Identica	0	0	1	0,03	0	0	1	0,02
Totali tecniche	167	8,77	268	8,86	45	10,36	480	8,95

Tabella 3.4.1. *Le rime tecniche in Vittoria Colonna.*

Vocaliche	<i>Sole</i> (sostantivo) : <i>sole</i> (verbo) – e viceversa	A1, 1, vv. 2, 3. A1, 15, vv. 1, 5. A1, 72, vv. 4, 5. S1, 13, vv. 1, 8. S1, 88, vv. 10, 13. S1, 147, vv. 2, 7. S2, 6, vv. 2, 7. E1, 9, vv. 1, 8. E1, 10, vv. 10, 12.
	<i>sole</i> (aggettivo) : <i>sole</i> (sostantivo) – e viceversa	A1, 24, vv. 1, 4. A1, 37, vv. 1, 5. A1, 60, vv. 2, 3. A1, 69, vv. 1, 4. A2, 13, vv. 11, 13. A2, 20, vv. 1, 8. S1, 139, vv. 2, 6. S1, 140, vv. 10, 12. S1, 143, vv. 9, 12.
	<i>luce</i> (sostantivo) : <i>luce</i> (verbo)	S1, 16, vv. 1, 8. S1, 71, vv. 9, 12. S1, 146, vv. 6, 7.
	<i>cura</i> (sostantivo) : <i>cura</i> (verbo)	S2, 16, 3, 7.
Consonantiche	<i>alma</i> (sostantivo) : <i>alma</i> (aggettivo)	A1, 44, vv. 4, 5. A1, 47, vv. 2, 7. A1, 54, vv. 1, 8. A2, 36, vv. 1, 4.
	<i>porta</i> (verbo) : <i>porta</i> (sostantivo)	A1, 76, vv. 4-5. S1, 33, vv. 9-12.

	<i>parte</i> (sostantivo) : <i>parte</i> (verbo): <i>parte</i> (aggettivo)	A2, 42, vv. 3, 6, 7.
	<i>tergo</i> (sostantivo) : <i>tergo</i> (verbo)	S1, 121, vv. 3, 6.
	<i>volto</i> (aggettivo) : <i>volto</i> (sostantivo)	S1, 151, vv. 1, 4.
	<i>opre</i> (verbo) : <i>opre</i> (sostantivo)	S1, 176, vv. 11, 13.
	<i>s'offerse</i> : <i>sofferse</i>	S1, 114, vv. 2, 3.
In doppia	<i>d'anni</i> : <i>danni</i>	A1, 82, vv. 2, 6.
	<i>diletto</i> (aggettivo) : <i>diletto</i> (sostantivo)	S1, 108, vv. 1, 8.
Iato	<i>empie</i> (aggettivo) : <i>empie</i> (verbo)	E1, 28, vv. 1, 8.

Tabella 3.4.3. *Rime equivocate nei sonetti di Vittoria Colonna.*

	R	L	N	M	V	C	T	S	Tot.
Vocaliche inclusive	62	24	17	9	8	6	2	1	129
%	20,52	7,94	5,62	2,99	2,64	1,98	0,66	0,33	42,71

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	RX	NX	XR	LX	GN	SX	Tot.
Consonantiche inclusive	37	35	23	14	4	2	115
%	12,25	11,58	7,61	4,63	1,32	0,66	38

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	NN	ERRA	LL	SS	TT	GG	Tot.
In doppia inclusive	14	7	4	3	2	1	31
%	4,63	2,31	1,32	1	0,66	0,33	10,27

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

	IO	UE	IE	AI	EA	Tot.
Iato inclusive	14	9	2	1	1	27
%	4,63	2,98	0,66	0,33	0,33	8,94

Tabella 3.4.4. *Tabella rime vocaliche inclusive in Colonna.*

Bibliografia

Testi

Colonna 1982 = Vittoria C., *Rime*, a c. di Alan Bullock, Roma, Laterza.

Petrarca 1996 = Francesco P., *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori.

Studi

Afribo 2001 = Andrea A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.

Afribo 2009 = Andrea A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carrocci.

Baldissoni 2008 = Giusi B., *Benedetta Beatrice. Nomi femminili e destini letterari*, Milano, FranoAngeli.

Balduino 1995 = Armando B., *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, in *Musica e storia*, III (1995), Roma-Padova, Editrice Antenore, pp. 227-253.

Beltrami 2002 = Pietro G. B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Bozzola 2003 = Sergio B., *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei Fragmenta*, a c. di Marco Praloran, Roma-Padova, Editrice Antenore.

Brundin 2008 = Abigail B., *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate.

Copello 2014 = Veronica C., «*Con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce*». *Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna*, in *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, a c. di Massimo Danzi, Lecce, Pensa Multimedia.

Copello 2016 = Veronica C., *Edizione commentata della raccolta donata da Vittoria Colonna a Michelangelo Buonarroti (ms. Vat. lat. 11539)*. Tesi di dottorato in Discipline Umanistiche, non pubblicata, Pisa, Università di Pisa.

Crivelli 2013 = Tatiana C., «*Mentre al principio il fin non corrisponde*» *Note sul Canzoniere di Vittoria Colonna*, in *Marco Praloran 1955-2011 – Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a c. di Silvia Calligaro e Alessia Di Dio, Pisa, Edizioni ETS.

Fedi 1993 = Giovanni Della Casa, *Rime*, a. di Roberto F., Milano, Biblioteca universale Rizzoli.

Gorni 2003 = Guglielmo G., *Per una storia del petrarchismo metrico*, in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

Grosser 2016 = Jacopo G., *Verso una mappa del petrarchismo ritmico l'endecasillabo di Giovanni della Casa*, in «*Stilistica e metrica italiana*», XVI, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, pp. 506-590.

Pelosi 2003 = Andrea P., *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a c. di M. Praloran, Roma-Padova, Editrice Antenore, pp. 506-529.

Praloran 2001 = Marco P., *Metrica e tecnica del verso*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a c. di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino.

Praloran 2003 = Marco P., *La metrica dei «Fragmenta»*, a c. di Marco Praloran, Roma-Padova, Editrice Antenore.

Sapegno 2016 = Maria Serena S., «*Poco giova aver candide e grosse perle senza saperle infilar in modo che una favorisca l'altra*», in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a c. di Maria Serena Sapegno, Roma, Editrice Viella.

Soldani 2003 = Arnaldo S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a c. di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, pp. 383-491.

Tieghi 2005 = Laura T., *Ritmo e metro nelle "Rime" di Galeazzo di Tarsia*, in «*Stilistica e metrica italiana*», V, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Tieghi 2006 = Laura T., *La rima di Galeazzo di Tarsia*, in «*Stilistica e metrica italiana*», VI, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Altri strumenti

Archivio Metrico Italiano (AMI), a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, Università degli Studi di Padova.

Biblioteca italiana (Bibit), Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica, Università di Roma La Sapienza.